

Jacques Dubroeucq von Mons

Robert Hedicke

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. XXVI.

JACQUES DUBROEUCQ VON MONS

EIN NIEDERLÄNDISCHER MEISTER AUS DER FRÜHZEIT DES ITALIENISCHEN EINFLUSSES

JACQUES DUBROEUCQ VON MONS

EIN NIEDERLÄNDISCHER MEISTER AUS DER FRÜHZEIT DES ITALIENISCHEN EINFLUSSES

VON

ROBERT HEDICKE

MIT 42 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904

MEINEM VATER.

VORWORT.

Bei meinen Studien auf einem in Deutschland wenig bekannten Gebiet habe ich besonders das Aktenmaterial mit dem Bestreben der Vollständigkeit verwertet.

Die beigegebenen Lichtdrucke sind zum größten Teil nach den Aufnahmen des Verfassers hergestellt. Sie bringen fast sämtlich unpublizierte Denkmäler. Die reproduzierten Zeichnungen wurden nach denjenigen des Verfassers von Fachzeichnern umgezeichnet, welche auch die Statuen und Reliefs eingetragen haben.

Den Bibliotheksvorständen von Straßburg, Brüssel, Gent und Mons, sowie dem Staatsarchiv von Mons danke ich für Unterstützung.

Herr L. Devillers in Mons hat meine Arbeiten in liebenswürdiger und selbstloser Weise durch Rat und Führung gefördert, ebenso hat Herr Ch. Legrand in St. Omer mir mehrfach mühebereitende Auskunft mit großer Liebenswürdigkeit erteilt. Ferner haben mich unterstützt die Herren: Henri Hymans und E. Bacha von der Bibliothèque Royale, E. Van Overloop, J. Destrée, H. Rousseau vom Musée Cinquantenaire, sämtlich in Brüssel, F. Donnet in Antwerpen, Sonneville in Tournai, E. Matthieu in Enghien, J. Hubert in Mons, Schorbach und Polaczek in Straßburg. Den genannten Herren spreche ich hier meinen verbindlichen Dank aus.

Besonders verpflichtet bin ich meinen verehrten Lehrern Herrn Professor Dehio und Herrn Professor Michaelis in Straßburg, denen ich meinen ergebensten Dank bitte aussprechen zu dürfen.

Straßburg, Sommer 1904.

R. Hedicke.

INHALT.

ANHANG.

I.

ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN PLASTIK.

Rezeptionsperioden der Kunstgeschichte. — Allgemeine Lage des Abendlandes im XV. und XVI. Jahrhundert. — Italien und der Norden. — Der Renaissancebegriff. — Periode des Realismus und des italienischen Einflusses. — Perioden und Erscheinungen der niederländischen Plastik vor 1500. — Periode des Realismus: Die burgundische Periode. — Die Altäre. — Beginn der Periode des italienischen Einflusses: Jacques Dubroeucq. — Erkenntnismittel der niederländischen Plastik: Literatur. — Archivalien. — Denkmälerpublikationen. — Museen. — Denkmäler. — Unmöglichkeit einer Gesamtdarstellung. — Notwendigkeit von Vorarbeiten. — Wahl Dubroeucqs. — Seine bisherige Behandlung und Erkenntnismittel.

Man kann im Kunstleben fast aller Völker Perioden beobachten, in denen eine überlegene Kultur eines andern Volkes derart vorbildlich, ihre Aneignung derart als allgemeines Bedürfnis empfunden wird, daß alle geistigen Potenzen, wollen sie zur Betätigung und Anerkennung gelangen, sich gezwungen sehen, ehe sie Eigenes schaffen können, sich mit den Schöpfungen jener Kultur vertraut zu machen. Die Disposition zu einem solchen Rezeptionsprozeß pflegt einzutreten, wenn die Kultur eines Volkes selbständig auf eine gewisse Höhe gelangt ist, und die indigene Kraft an dieser Geistesarbeit etwas zu ermatten beginnt, ohne daß die Sehnsucht nach Fortschritt und Aufschwung an Glut verloren hat. Tritt dann eine überlegene Kultur in erreichbare Nähe, so wird die Neigung einer Amalgamierung mit der Gewalt eines chemischen Prozesses sich durchsetzen. Ist ein Volksgeist erst einmal auf diese Bahn geraten, die eine ruhige, einheimische Entwicklung nationaler Kultur jäh abbricht und durchkreuzt, so gibt es selbst für die Führenden kein Halten mehr. Sie

werden vielmehr, wie sie alles tiefer empfinden und erfassen, vom Strudel jener Bewegung am heftigsten ergriffen werden. Alles wird leidenschaftlich der vorbildlichen Kultur zustreben. Tritt dann nicht zur glücklichen Stunde die große Persönlichkeit auf, welche die nationale Eigenart unerschütterlich und bewußt betont oder in naiver Selbstdarstellung unbewußt verkörpert und auf Grund unerhörter Kraft im Kampfe mit dem Fremden Sieger bleibt, Werte schaffend, die allgemeine Schätzung durch immanente Ueberzeugungskraft sich ertrotzen, so ist es mit der Selbständigkeit nationalen Lebens bis zu neuen Bildungen vorüber.

Der geschilderte Zeitpunkt war im fränkischen Reiche unter Karl dem Großen gekommen. Eine bestimmte Höhe war erreicht, weiter schien es aus eigener Kraft nicht zu gehen. Da lernten auf den Römerzügen die führenden Persönlichkeiten der Umgebung Karls italische Kultur kennen und bemühten sich, mit ihr vertraut zu werden, sie nachzuahmen.

Demselben Triebe folgte die mittelalterliche deutsche Plastik, als sie ihre Vorbilder in Frankreich suchte, desgleichen die deutsche gotische Architektur.

Aehnlich ist auch die Lage des Nordens am Ende des XV. und Anfange des XVI. Jahrhunderts Italien gegenüber. Schon seit Beginn des XV. Jahrhunderts ist ein neuer Geist im Kunstleben des gesamten Abendlandes spürbar, der Realismus: der Fortschritt der künstlerischen Darstellung durch eingehendes selbständiges Studium der den Künstler umgebenden Objekte, besonders der Menschen, auch der Landschaft. Ohne erkennbaren Zusammenhang, wenigstens in den Antrieben, bringt Italien einen Donatello, Brabant und Flandern die Eycks und ihre Nachfolger, Burgund die Sluterschule, Deutschland einen Lukas Moser, Hans Multscher, Konrad Witz u. a. hervor, anscheinend Wirkungen eines unbewußt neues Leben zeugenden Zeitgeistes, unbewußt wohl auch den Meistern selbst.[1] Doch wurzeln diese Naturprodukte nicht fest genug, um Träger des Fortschritts aus eigner Kraft zu sein und zu bleiben. Die Sluterschule erlischt nach kurzer Blüte, nur unbedeutende Anregungen der folgenden Generation hinterlassend. In Deutschland erwächst zwar ein Schongauer,[2] doch wären wir wohl schnell in die Bande Italiens geschlagen worden,

[1] Wie sich dieser Zeitgeist in Spanien äußert, ist noch unbekannt.

[2] Er ist schon eine aufs Typische gerichtete Vorläufererscheinung. Vergl. unten S. 5.

wenn nicht ein Meister von außerordentlicher Kraft, Selbständigkeit und nationalbewußter Persönlichkeit ein Denkmal des Deutschtums errichtet und auf lange Zeit die Bahn gewiesen hätte. Er schuf aus deutschem Realismus (Wohlgemut), gemildert durch Schongauers Idealismus, und oberitalienischem Einfluß ein Neues, Eignes, Deutsches. So trat erst viel später die italienisch-niederländische Sklaverei ein.

Allein Italien entwickelt dank einer wunderbaren Fülle ursprünglicher Persönlichkeiten eine neue eigne Kultur, in der die neuerwachten antiken Anregungen nur ein Moment neben vielen andern bedeuten und das Entscheidende die Individualitäten sind. Daß sie erwuchsen, das ist das Wunderbare, das immer nur subjektiv wird erklärt werden. In einem Jahrhundert erklimmt es eine Höhe, die antikem Leben an Bedeutung für die Weltkultur gleichkommt. Die Tatsache dieser Kulturhöhe übt auf das übrige europäische Leben eine unwiderstehliche Anziehungskraft aus. Die bannende Gewalt überlegener Geisteskraft ist die natürliche und berechtigte Ursache, daß Italien in der Folge das ganze Abendland zu seiner Gefolgschaft zählt, bis dort die Glut verglimmt, hier neue, überlegene geistige Faktoren neues selbständiges Leben entfachen.

Daß der fest eingewurzelte Renaissancebegriff in der bildenden Kunst, der beides, selbständige und Einflußerscheinungen, zusammenfaßt, unpräzis und sachlich irreleitend ist, das ist schon mehrfach betont worden. Wissenschaftlich das Richtigste — jedoch praktisch unmöglich — wäre es, den Renaissancebegriff ganz auszuscheiden und dafür zwei neue Periodenbezeichnungen einzuführen: Periode des Realismus und Periode des konkurrierenden, italienischen Einflusses. Eine Schwierigkeit — doch keine unüberwindliche — liegt hierbei darin, daß für Italien einerseits, und die übrigen Länder des Abendlandes andrerseits, eine Verschiedenheit besteht. In Italien ist für den italienischen Einfluß derjenige der antiken Kultur einzusetzen. Da er immer, stärker oder schwächer, wirkt, trifft hier realistische Strömung und antiker Einfluß zusammen in einer Periode allgemeinen geistigen Aufschwungs, die, wie bisher, Renaissance zu nennen ist. Im Norden hingegen sind beide Strömungen klar geschieden und haben oft gar nichts miteinander zu tun. Ihre Vermengung bedeutet eine Verwirrung der Kunstgeschichte. Die Periode des Realismus setzt in ganz Europa im Zusammenhang mit einem allgemeinen geistigen Aufschwung zur Zeit der ausgelebten Gotik etwa um die

Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert ein. Italien eilt weit voran und hat eine gesonderte Entwicklung. Im außeritalienischen Abendland tritt kumulativ der italienische Einfluß zum Realismus um die Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert hinzu. Diese Periode vom Beginn des XVI. Jahrhunderts ab mag man Renaissance nennen und darunter Realismus plus italienischen Einfluß verstehen.

Also sollte man für Italien die Bezeichnung Renaissance in der bisherigen Bedeutung beibehalten. Für das außeritalienische Abendland dagegen sollte man eine Periode des Realismus nach dem Mittelalter[1] von der Wende zum XV. Jahrhundert an und erst vom XVI. Jahrhundert ab die Periode der Renaissance annehmen, als der italienische Einfluß kumulierend zum europäischen Realismus und der noch fortwirkenden mittelalterlichen Tradition hinzutritt.[2]

Jene Zwischenperiode des Realismus ist aber nicht als eine Uebergangszeit aufzufassen, etwa wie jene zwischen romanischem und gotischem Stil in der Architektur, sondern als eine selbständige Zwischenperiode, in der der europäische Urgrund der Kunstbewegung zum Vorschein kommt. Eine Uebergangszeit von der Gotik zur Renaissance italienischer Färbung tritt erst Ende XV. Anfang XVI. Jahrhunderts ein und ist jener romanisch-gotischen analog, wegen ihrer Unbestimmtheit und lokalen Verschiedenheit aber als Periode nicht zu markieren.

Man beachte auch, daß in der Periode des Realismus die gotische Tradition fortdauert und die breite Grundlage der Kunstübung immer noch bildet, daß jene einzelnen, bahnbrechend neuen, realistischen Erscheinungen nur gleichsam aufgepfropft sind als junges Reis am alten Stamm. Und doch sind sie das triebkräftige Neue, doch geben sie der Periode ihren Charakter, und sie muß nach ihnen benannt werden. Um aber ein richtiges Bild des tatsächlichen Kunstbetriebes der Zeit sich zu vergegenwärtigen, darf man die Fortdauer der Gotik als Grundlage nie vergessen.

Ferner sei besonders hervorgehoben, daß die Periode des italienischen Einflusses nicht als Unterabteilung einer Periode des Realis-

[1] Für die Periodisierung der mittelalterlichen Plastik hat Dehio, Repertorium XXV, 464, das befreiende Wort gesprochen. Romanische, Uebergangs- und gotische Periode für Architektur; früh-, hoch- oder reif- und spätmittelalterliche Periode für die Plastik in Frankreich und Deutschland. Für die Spätgotik des XV. Jahrhunderts ist eine gesonderte Behandlung sachgemäß.

[2] Daß wir Courajods Periodenbildung für die französische Plastik zurückweisen, ist hiernach klar.

mus, die XV. und XVI. Jahrhundert vereinen würde, gefaßt werden darf. Denn die Elemente der Kunst des XV. Jahrhunderts, gotische Tradition und Realismus, sind zwar im Anfang noch vorhanden und wirksam, und an sie kristallisiert sich die neue Strömung des italienischen Einflusses an; aber Gotik wie Realismus ersterben schnell unter der tötenden Wirkung des Italianismus. Sie sind in der Mitte des Jahrhunderts fast überall vernichtet, und die Periode als solche erhält ihren Charakter allein durch den italienischen Einfluß, nicht durch den zuerst noch fortlebenden Realismus und die mittelalterliche Tradition.

Eine schwer einzuordnende und zu erklärende Erscheinung ist bisher für die französische Plastik festgestellt. Gegen Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts tritt dort, sicher ohne italienischen Einfluß in zahlreichen Werken das Streben hervor (Touraine), den Realismus durch Betonen des Typischen, der schönen Form und Linie zu mildern und so zu einem idealen Stil zu gelangen. Courajod hat für diesen Vorgang den allgemein angenommenen Ausdruck «détente du style» geprägt. Diese Erscheinung ist eine Vorläuferin der Periode des italienischen Einflusses.[1] Sie zeigt, daß der Zeitgeist sich zu verändern beginnt und auch ohne italienischen Einfluß selbst in derselben Richtung wirkt. Sie macht die starke, alles überwindende und vernichtende Wirkung des italienischen Einflusses verständlicher, indem dieser von einer schon vorher vorhandenen Zeitströmung getragen wird und in derselben Richtung wirkend die Welle zur Woge verstärkt.

Konnten wir vorhin feststellen, daß die Gotik in die Periode des Realismus, daß Gotik und Realismus vereint in die Periode des italienischen Einflusses übergreifen, so mußten wir soeben andrerseits feststellen, daß schon vor dem Einsetzen des italienischen Einflusses vorbereitende idealistische Erscheinungen in der Periode des Realismus vorhanden sind, die den Zeitgeist ans Licht bringen. Doch ich glaube, daß durch diese übergreifenden Erscheinungen die oben vertretene Periodenbildung in keiner Weise weder in ihrem Charakter noch in ihrer Abgrenzung berührt wird. Die Aufgabe der historisch notwendigen Periodenbildung besteht eben in Betonung des Wesentlichen gegenüber dem Unwesentlichen, der Haupterscheinung gegenüber den Nebenerscheinungen. Die reiche, verwirrende Fülle tatsächlichen Lebens ist immer unfaßbar. Will man sie fassen, so muß der Gedanke ordnend gewaltsam eingreifen und Grenzpfähle aufrichten. Also bleibt von

[1] Dieselbe Richtung zeigt in Deutschland Schongauer.

diesen Erwägungen unberührt, daß der Realismus im XV. Jahrhundert, der italienische Einfluß im XVI. Jahrhundert für die Geschichte der Plastik außerhalb Italiens das periodenbildende Element sind.[1]

In den Niederlanden erwuchsen um die Wende des XIV. zum XV. Jahrhundert unter dem gesegneten Regiment der burgundischen Herzöge zwei Kunsterscheinungen: die Sluterschule und die Eyckschule, begleitet von kunstgewerblichen Erscheinungen hohen Ranges: Teppich-, Goldschmiede-, Elfenbein-, Miniaturkunst.[2] Beide Schulen erfreuten sich hoher Blüte und meisterhafter Leistungen und bezeichnen eine selbständige nationale Kunst. Diese hatte eine längere Dauer, und zahlreicher und bedeutsamer waren ihre Glieder. Sie ruhte auf solidem technischen Grunde. Jene erlosch nach einem halben Jahrhundert fast spurlos mit der Vernichtung der politischen Selbständigkeit Burgunds, der Lostrennung von Flandern und Brabant, der Zuteilung an den französischen Staat.

Lassen wir die burgundische Sluterschule außer Betracht, so besaß vor 1500 der Länderkomplex, der damals schon die Niederlande hieß, und dessen Hauptbestandteile Brabant, Flandern (einschl. des französischen), Hennegau, Namur und ein Streifen des heutigen Nordfrankreichs — bezeichnet durch die Linie Cambrai, Valenciennes, Douai, Arras, Lille, St. Omer — waren, keine selbständige nationale Plastik, wie etwa Frankreich. Einzelne Statuen an Kirchenportalen, entstanden unter französischem Einfluß im Gefolge der Gotik, einzelne Grab-

---

[1] Dehio (Kunstgeschichte in Bildern IV) bezeichnet das XV. Jahrhundert als die Epoche der nationalen Stile. Obgleich ich mich sachlich in keinem Gegensatze zu Dehio befinde, vielmehr durchaus übereinstimme, halte ich an meiner Periodenbezeichnung in der Ueberzeugung ihrer praktischen Brauchbarkeit fest. — Um die Darstellung nicht zu sehr zu belasten, lassen wir hier die gegenseitige Beeinflussung unter den Ländern des außeritalienischen Abendlandes (Frankreich, Deutschland, Niederlande, Spanien) außer Betracht. Sie ist auch im Verhältnis zum italienischen Einfluß unwichtig, bei Detailuntersuchungen natürlich stets in Rechnung zu setzen. Als methodisch wichtig soll hier noch betont werden, daß in jenen Perioden des Realismus und der frühen Renaissance (XV. und XVI. Jahrhundert) das ganze Abendland in hohem Maße eine Einheit bildet trotz der bestehenden nationalen Besonderheiten, und daß der Austausch von Kunstgedanken, Kunstprodukten und Künstlern ein so reger ist, daß es oft sehr schwer ist, die Fäden dieses komplizierten Gewebes zu lösen, ihren Lauf zu verstehen. Wer eine Einzelerscheinung in diesen beiden Perioden behandelt, hat daher stets das Ganze der abendländischen Kunstentwicklung ins Auge zu fassen.

[2] Ihre Geschichte vor 1400 hat Dehaisnes mit großem Verdienst gezeichnet, für die folgende burgundische Zeit hat zum großen Schaden unserer Erkenntnis De Laborde den Text nicht geliefert, nur die Preuves-Bände liegen vor.

statuen von mittlerem Verdienst und Selbständigkeit sind vorhanden, wie ja die Grabplastik leicht und am frühesten ein gewisses Maß von Selbständigkeit und Originalität erreicht, da sie sich einem eng begrenzten und leicht zu bewältigenden Naturobjekte und oft originellem Privatwunsche gegenüber befindet. Ob man aus der gemalten Plastik einiger Altarflügel schon der Eyckschen Zeit auf eine blühende monumentale Steinplastik, deren Denkmäler sämtlich verloren sind, schließen darf, erscheint sehr gewagt und unwahrscheinlich.

Die Hauptleistung der Plastik vor 1500 sind die zahllosen Altäre aus Stein und Holz, meist bemalt, eine erhebliche Zahl von spätgotischen Lettnern mit plastischem Schmuck, einige Sakramentshäuschen und Chorausstattungen, besonders Gestühle.[1] Jedoch erreichen alle diese Werke nicht das Niveau der Großplastik und bewegen sich selbst in ihren besten Stücken (wie jener Georgenaltar im Musée Cinquantenaire, die zahlreichen Bormans, das Prachtstück des Brüsseler Rathauses, das Gestühl von Ste. Gertrude in Löwen) noch auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, wenn auch eines sehr hochstehenden. Die Meister sind sämtlich höhere Kunsthandwerker und industrielle Unternehmer an der Spitze vielköpfiger Werkstätten und gelangen nicht zu Problemen der Großplastik, nicht zur Monumentalität.[2] Im wesentlichen haben die niederländischen Bildhauer vor 1500 trotz ihres blühenden Gewerbes, und obgleich sie den ganzen Norden mit ihrer Ware versorgten, nicht mehr erreicht, als die geistlichen und weltlichen Spiele, die in den Niederlanden, dem Lande der Volksfeste, ganz besonders blühten, in volkstümlicher Weise in Figürchen darzustellen. Auf der Stufe der Charakterisierung, der realistischen Charaktertype kleinen Maßstabs bleiben sie stehen; zum Stil gelangen sie nicht. Diese Stufe sollte erst die Renaissance überschreiten. Die Existenz von formalen und stilistischen Problemen, die z. B. in Italien vorwiegend die Plastik beschäftigen, ist den Niederländern vollständig unbekannt. Die späte Uebernahme der Gotik zu einer Zeit, wo der sie begleitende Aufschwung der monumentalen Plastik schon im Niedergange begriffen war, die Seltenheit monumentaler Aufträge in einem Lande, wo das städtische Bürger-

[1] Die Skulpturen der geschnitzten Kanzeln stammen dagegen meist erst aus späterer Zeit (Ausnahme z. B. Nieuport).

[2] Im Gegensatz hierzu sei auf Leistungen wie die französischen Portalfiguren, Wechselburg und Naumburg in Deutschland, die Skulpturen Sluters in Dijon hingewiesen.

tum den Ausschlag gab, nicht der Adel und die Fürsten: beide gewichtige Gründe scheinen doch nicht das Fehlen monumentaler Plastik in den Niederlanden außerhalb Burgunds ausreichend zu erklären. Daß aber führende Persönlichkeiten und originale Individualitäten höherer Ordnung — deren Vorhandensein man auch ohne Namen in den Werken erkennen würde — fehlten, ist eine wichtige, hier festzustellende Tatsache, die in der frühen Renaissance noch lähmend auf die plastische Entwicklung wirkt, bis Rubens zeigt, was eine Persönlichkeit für die Kunstentwicklung bedeutet, wenn auch seine Einwirkung auf die Plastik die relativ unwichtigste ist. Das Fehlen einer ganz selbständigen, führenden Persönlichkeit, wie in Deutschland Dürer, in Frankreich Goujon, ist charakteristisch für die Entwicklung der Plastik in den Niederlanden im XVI. Jahrhundert.

Dies war der Stand der Plastik in den Niederlanden als Jacques Dubroeucq im ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts in Mons das Licht erblickte. Er wuchs in jene unwiderstehliche Zeitströmung hinein, die aus der Ueberzeugung von der Erschöpfung der einheimischen und der Ueberlegenheit der italienischen Kultur hervorflutete.

Die Aufgabe, eine Skulpturgeschichte der Frührenaissance in den Niederlanden zu schreiben, harrt noch ihrer Lösung.

Schayes[1] hat mit feinem historischen und methodischen Sinn eine für seine Zeit gute Zeichnung der Grundlinien gegeben und auch schon die Behandlung der Typen versucht. Erweiterte Denkmalskenntnis, Studienerleichterung durch Photographie und Gipsabguß, Einzelstudien, besonders aber die zahlreichen Archivfunde lassen jedoch seine Ergebnisse als veraltet erscheinen. Schoy's Untersuchung gibt das Material nahezu vollständig und ist reich an anregenden, oft geistreichen Gedanken. Doch ist leider seine Zuverlässigkeit in Zweifel zu ziehen, wie selbstgefundene Beispiele zeigten und übereinstimmende Urteile solcher, die den Lebenden kannten, bestätigten, und seine Angaben sind scharf nachzuprüfen, ehe sie zur Grundlage der Untersuchung dienen können. Marchals kompilatorische Darstellung der gesamten belgischen Skulptur ist wertvoll durch sorgfältige und zuverlässige Zusammenstellung besonders der Archivalien, welche die letzten fünfzig Jahre ans Licht gebracht haben. Es ist kaum die entlegenste Notiz übersehen. Um jedoch als befriedigende Skulpturgeschichte angesehen

[1] Man vergleiche die genauen Zitate in der Bibliographie im Anhang.

zu werden, müßte die Darstellung der künstlerischen Ideen, Formenverständnis und Stilkritik, kunsthistorische Durchdenkung und Gliederung des Rohstoffs, sowie Einreihung in Zeitgeschichte und abendländische Gesamtskulpturgeschichte, besonders Italiens und Frankreichs, eine schärfere und tiefergehende sein. So ist das Buch eine wertvolle Vorarbeit und Kompilation, eine etwas lose Aneinanderreihung des Materials geblieben. Jean Rousseau's vielversprechende Arbeit ist nicht bis zur Renaissance gediehen. Wie ich höre, wird eine Fortsetzung geplant. Die übrigen Darstellungen, z. B. von Dodd und O. G. Destrée, sind zusammenfassender und populärer Art und bringen nichts Neues. Die Einzelstudien niederländischer Gelehrter über unser Gebiet hier zu beleuchten, würde zu weit führen. Es seien nur die Arbeiten von Pinchart, Devillers, A. Wauters, Génard als die wichtigsten genannt. Pincharts Archives des Arts und Hymans' Manderausgabe sind Eckpfeiler der Forschung. Eine kurze Erwähnung mögen einige Arbeiten von Nichtniederländern finden. Grauls mit unzureichenden Mitteln unternommener Versuch ist eine Notizensammlung geblieben und nicht wieder aufgenommen worden. Ehrenberg und Beckett werfen ein klares und erleuchtendes Streiflicht auf Cornelis Floris und geben neben Génard das Beste, was über ihn geschrieben ist. Lichtwark sagt im Anschluß an die deutsche Parallelentwicklung Grundlegendes auch für die niederländische Ornamentik der Frührenaissance. Pauly streift niederländische Werke bei Behandlung der Renaissancebauten Bremens. Buchwald hat die Biographie des Adriaen de Vries, Schönherr die Geschichte des Maximiliansgrabes in Innsbruck geschrieben. Desjardins, der Biograph Giovanni Bologna's, gibt nicht ausreichend fundierte Seitenblicke. Endlich seien noch Fétis' und Bertolotti's Behandlung niederländischer Meister im Ausland genannt. Sehr zahlreiche Notizen und Aufsätze sind in den belgischen Fachzeitschriften zerstreut. Als wichtigste seien die Vlaamsche School, der Messager de Gand und die zahlreichen Veröffentlichungen der belgischen Akademie und Commissions royales genannt. Zu befragen sind ferner die Publikationen und Zeitschriften der zahlreichen gelehrten lokalen Gesellschaften und die Biographie nationale de Belgique, deren Aufsätze zum Teil vortrefflich sind.

Von Denkmälerpublikationen bietet Ysendyck reiches Material aus Architektur, Skulptur, Graphik, Kunstgewerbe in vorzüglichen Lichtdrucken, Ewerbeck zeichnerische Aufnahmen aus Architektur und Skulptur, welche die Vorteile und Nachteile dieser Publikationsart zeigen: schärfere und klarere Betonung und Ausprägung des Details

und des Wesentlichen im Gesamtaufbau, Lebendigkeit, Frische und Klarheit der Wiedergabe, neben Verwischung des Originaleindrucks und der Hand, willkürlicher Hervorhebung und Unterdrückung von Einzelheiten, die dem Zeichner im Moment der Aufnahme wichtig oder unwichtig erschienen, kurz Verminderung des Dokumentarischen. Daher ist die Brauchbarkeit dieser für den Praktiker bestimmten Publikationsart für den Kunsthistoriker nur eine bedingte und im Einzelfall zu entscheidende. Dasselbe gilt für Ortwein-Scheffer.

Das Musée Cinquantenaire in Brüssel sucht neuerdings seine für belgische Denkmäler merkwürdigerweise bisher recht lückenhafte Photographiensammlung zu komplettieren. Die Gipsabgüsse dieses Museums sind immer zu beachten.

Doch das sind nur sekundäre Erkenntnisquellen, das allein Zuverlässige und Grundlegende sagen die Denkmäler selbst aus.

Trotz aller dieser Vorarbeiten scheint der Versuch einer Gesamtdarstellung der niederländischen Skulpturgeschichte des XVI. Jahrhunderts nur provisorischen Wert erreichen zu können, da die kunsthistorische und künstlerische Würdigung der einzelnen Persönlichkeiten und Stilkreise noch nicht genügend unternommen ist. Ehe nicht eine Reihe von Einzelstudien Klarheit und festen Boden über etwa ein halbes Dutzend führende Persönlichkeiten von deutlich erkennbarem künstlerischem Umriß geliefert haben, ehe nicht über einige heute noch nicht aufgeklärte, aber erkennbare Stilkreise, deren Abhängigkeit von diesen Führenden einerseits und Selbständigkeit in ihrer unbenannten Inferiorität andrerseits zu untersuchen ist, eine zuverlässige Erkenntnis gewonnen ist, solange kann der Maler des Gesamtbildes das Ganze nicht komponieren, die allgemeinen Umrisse nicht ziehen, den Stimmungston des Ganzen nicht anlegen, die von außen hineinblitzenden Lichter und nach außen führenden Aussichten nicht begrenzen, die Details nicht ausführen.

Von dieser Erkenntnis geleitet, soll hier die Persönlichkeit beleuchtet werden, die unter den Ersten die Einwirkung der neuen Zeitströmung, der Italiens Kunst Kanon war, erfuhr und ihren Forderungen zu genügen suchte, der keine andere in der niederländischen Plastik des XVI. Jahrhunderts überlegen ist, und der — außer dem Deutsch-Niederländer Conrat Meyt — alle übrigen niederländischen Bildhauer dieser Periode erst in gemessener Entfernung folgen. Es soll hier versucht werden, Jacques Dubroeucq als Persönlichkeit zu fassen und auf Grundlage der Detailkritik seiner Werke seine historische Stellung zu zeichnen, um so einen Ausgangspunkt für Verständnis und Dar-

stellung der Plastik der Frührenaissance des XVI. Jahrhunderts in den Niederlanden zu gewinnen.

Das Bedürfnis einer monographischen Behandlung Dubroeucqs haben schon andere empfunden, allerdings wohl mehr in der Absicht, dem Landsmann ein Denkmal zu setzen, als zu kunsthistorischer Würdigung. Pinchart hat in Gemeinschaft mit Devillers eine Monographie geplant; er ist aber gestorben, ohne sie geschrieben zu haben. Ihre Vorarbeiten sind in den Notes de Pinchart (Bibl. Royale Brüssel, Manuscrits Nr. 12, 25, 27) erhalten. Dosveld (Architekt in Mons) war vom Cercle archéologique mit einer Monographie beauftragt und hat nach dem Bulletin mehrfach darüber referiert. In seinem Nachlaß fanden sich keine Vorarbeiten.[1]

Erkenntnisquellen für Dubroeucq sind in erster Linie die Fragmente seiner Skulpturen in Ste. Waudru in Mons und St. Omer. Von seinen Bauten ist leider so gut wie nichts erhalten. Ferner haben grundlegende Bedeutung für die Skulpturen: der Originalentwurf zum Lettner, die Résolutions du Chapitre und Comptes de la fabrique von Ste. Waudru, der Vertrag Nonon im Chartrier du Chapitre, die Gestühlverträge in der Section judiciaire, die Verträge über Gestühl und Lettner von St. Germain im Fonds St. Germain, sämtlich in Mons (Staatsarchiv) — für die Bauten: zahlreiche Stücke des Generalarchivs von Brüssel und einiges in Lille. Die Akten aus dem Archiv von Mons sind von Lacroix und Devillers publiziert, die Brüsseler haben Pinchart und Lejeune bearbeitet. Von wichtigen kritischen Grundlagen seien ferner genannt: Guicciardini's Nachricht über Jacopo Bruecq, eine Beschreibung von Ste. Waudru von 1632, ein Plan des Chors aus dem XVIII. Jahrhundert, Ph. Baerts Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas, Lacroix' Recherches sur Dubroeucq und Devillers' Monographie über Ste. Waudru in Mons. Zusammenfassungen von Dubroeucqs Leben und Werken geben Baert in den Mémoires, Lacroix in der Iconographie Montoise, A. Matthieu in der Biographie Montoise, van der Meersch in der Biographie nationale VI, 207, Marchal in der Skulpturgeschichte und zuletzt E. Matthieu in der Biographie du Hainaut.

[1] Mündliche Mitteilung von L. Devillers-Mons.

II.

DER LETTNER VON STE. WAUDRU IN MONS.

1. GESCHICHTE.

In den dreißiger Jahren des XVI. Jahrhunderts waren Chor und Querschiff der neuen gotischen Kirche, welche die Stiftsdamen des Kapitels der heiligen Waltrudis in Mons seit 1450 in großem Maßstabe und unter Gewährung reicher Mittel von den ersten Gotikern Belgiens errichten ließen, soweit vollendet, daß man an den innern Ausbau des für die Damen wichtigsten Teiles ihres Gotteshauses, des Chors, denken konnte. Für die Chorausstattung wurden die Dispositionen der großen französischen und niederländischen Kathedralen zum Muster genommen, da hier ein Prachtraum für die Versammlungen und täglichen Gottesdienste gewünscht wurde. Die Mitglieder des Kapitels gehörten exklusiv dem niederländischen Adel an, und das Stift verfügte nach jahrhundertelangen Stiftungen über reiche Domäneneinkünfte. Die Damen legten beim Eintritt kein Gelübde ab und konnten nach ihrem Belieben in die Welt zurückkehren und sich verheiraten. Sie lebten in dem an die Kirche anstoßenden Kloster in gemeinsamen Schlaf-, Wohn- und Speiseräumen. Ihre Gebete verrichteten sie im Chorraum ihrer Kirche, wo sie ihre Plätze hatten. Ein besonderer Nonnenchor bestand nicht, wie überhaupt der Abschluß von den Kavalieren nicht so streng war. Es wurde beschlossen, daß Lettner, Gestühl und Chorschranken ohne Rücksicht auf die Kosten aufs Prächtigste zu gestalten seien. Unter diesen Umständen war die Meisterfrage besonders brennend.

In der Kapitelssitzung vom letzten Februar 1534 wurden die Werkmeister der Kirchenfabrik angewiesen, Chor und Querschiff so-

weit frei zu machen, daß man mit dem inneren Ausbau durch Gestühl und Lettner beginnen könne (A 1[1]). Ferner sollten sie durch Messungen und Vorschläge für Turm, Aufgänge zum Kirchhof und andere dringende Arbeiten, durch Instruktion der Arbeiter und durch Besuch der Kirchen von Mecheln und anderer Orte diese Arbeiten vorbereiten und endlich Chor und Wölbungen reinigen lassen (A 1). In der Sitzung vom 20. Februar 1535 wird dann der Beginn der Fundamentierungsarbeiten für den Turm beschlossen (A 2).

Soweit die Résolutions du Chapitre. Ueber die Aufstellung der Pläne und die Bestimmung der Meister dieser Arbeiten schweigen die Urkundenbücher des Chapitre noble de Ste. Waudru. Es hat nun die größte Wahrscheinlichkeit für sich, daß dies der Augenblick ist, in dem Jacques Dubroeucq in unsern Gesichtskreis tritt. Aus Rom zurückgekehrt oder zurückberufen scheint er die Oberleitung dieser Arbeiten übernommen, und Entwürfe für die gesamte Ausstattung, für Lettner, Gestühl und Chorschranken eingereicht zu haben.[2]

Dadurch daß Dubroeucq die Oberleitung des innern Ausbaues übertragen wird, ist auch die Stilfrage entschieden: der gotische Bau bekommt eine Renaissancedekoration. Man kann hier den Vorgang des Eindringens der Renaissance an einem interessanten Beispiel beobachten. In eine ganz einheitliche gotische Bauführung trägt ein in Italien geschulter einheimischer Meister den neuen Stil hinein, und das entscheidende Kapitel nimmt ihn an, ohne sich Bedenken wegen Stilunreinheit zu machen. Die oben geschilderte neue Zeitströmung äußert hier ihre Wirkung.

Am 10. September 1535 wurde mit Hubert Nonon, Steinmetzmeister von Dinant, ein ausführlicher gerichtlicher Vertrag über Lieferung des schwarzen polierten Marmors für den Rahmenbau des Lettners abgeschlossen, der einen sichern Boden für dessen tatsächliche Gestalt bildet. In diesem Vertrage (A 3) wird bedungen, daß der untere Teil des Lettnerkörpers innerhalb der nächsten drei Jahre, d. i. 1536—1539, der obere in weiteren zwei Jahren, 1540—1541, zu liefern

---

[1] Man vergleiche den stets grundlegenden Wortlaut der Akten in Anhang I unter A. Hier wird nur kurz die Nummer des Stückes in Klammer beigefügt. Eine zusammenhängende Lektüre der Akten sei empfohlen.

[2] Der Hochaltar war schon vorhanden, geweiht 11. März 1497 vom Bischof von Cambray, und wohl gotisch, ohne besonderen künstlerischen Wert. Ueber seine Gestalt ist nichts bekannt. Er wurde vermutlich zusammen mit der übrigen Chorausstattung zerstört. Hinter dem Hochaltar im Chor befand sich noch ein zweiter kleinerer Altar der Notre Dame du Chevet, für den Jean Dethuin Vater noch kurz vor seinem Tode 1556 eine Madonnenstatue lieferte.

und zu errichten ist. Da die exakte Erfüllung dieses Vertrages unter strenge Kaution und Konventionalstrafe gestellt ist, so ist anzunehmen, daß im Jahre 1541 der Lettnerkörper errichtet war. Aus A 4 hat Devillers schon dasselbe geschlossen. Doch ist A 4 allein nicht ganz zwingend, da über den Grabstein der edlen Dame de Dou Lieu unter dem Lettner auch vor Vollendung des Lettnerkörpers vom Kapitel eine Bestimmung getroffen sein kann. Immerhin erbringt dieses Zusammentreffen von A 4 mit der Angabe des Vertrags A 3 allerdings ein Wahrscheinlichkeitsmoment mehr.

Seit 1535 arbeitet Dubroeucq wohl auch an den Lettnerskulpturen. Nach Beendigung des Baues ist der Beginn des Einsetzens fertiger Stücke anzunehmen. Erst seit 1545 ist urkundliche Sicherheit vorhanden. Man beginnt mit Schiff- und Schmalseiten. Vor 1545 scheint der Verlauf so gewesen zu sein, daß zuerst die drei Rundreliefs, dann die Reliefs unter der Balustrade mit Ausnahme des mittleren Kompartiments eingesetzt, dann die drei theologischen Tugenden in den drei oberen Nischen aufgestellt werden. Von jetzt ab stehen wir auf sicherem Boden. 1545 hören wir gerade noch von der Ueberführung der vier Kardinaltugenden von Dubroeucqs Hause nach der Kirche (A 6). Am 24. Januar 1544 (d. i. 1545 unserer Zeitrechnung) quittiert Dubroeucq über die Bezahlung der Kreuztragung, am 3. April 1545 über die Geißelung (A 8—10). Im Herbst desselben Jahres wird er für Lieferung von sieben kleinen Reliefs bezahlt. Von seinen vier Quittungen darüber sind zwei datiert: 8. September und 6. November (A 11—15). Diese Reliefs gehören zum Teil schon der Chorseite an. 1545 wird auch der Orgelkasten auf dem Lettner aufgestellt (A 20). Es folgen 1546 als Rest der 10 kleinen Reliefs das achte bis zehnte, vom 3. Februar bis 6. April geliefert (A 21—24), und die Reliefs des mittleren Kompartiments der Schiffseite: Ecce homo und Verurteilung, die eine Quittung vom 1. Oktober 1546 datiert (A 25—27). Damit sind Schiffseite und Schmalseiten als fertig anzusehen, und es folgt die Fertigstellung der Chorseite. Vom 12. März 1547 stammt die Quittung für das Auferstehungsrelief über der Tür der Chorseite (A 31, 32) [1], vom 2. August diejenige für Himmelfahrt und Ausgießung des heiligen Geistes (A 34, 35), und am 9. Februar 1548 sind die drei Statuen Salvator mundi, Moses, David geliefert (A 37, 38). Am 12. November 1548 erfolgt dann die letzte Zahlung an Dubroeucq für den

[1] Dessen Ueberführung von Dubroeucqs Werkstatt gegenüber der Armenschule zur Kirche durch den Fuhrmann Jehan Haurion die Rechnungen berichten (A 33).

Lettner, für das Arrangement des Altars auf dem Lettner und der Nische um den Salvator mundi (A 39). Dazwischen zerstreut wird die Lieferung der «menues tailles d'albastre» erwähnt (A 16, 17, 28, 39), worunter wahrscheinlich die Zierglieder, wie Eierstäbe, Zierecken, Zwickel, Ornamentfriese, Konsolen etc. gemeint sind. Große Alabastersteine für die Skulpturen werden nach 1544 nicht mehr erwähnt, doch beweist der Eintrag unter 1545: «quant aux pierres d'albastre nulles n'en ont esté achetées ou terme de ce compte» (A 7), daß in den vorangehenden Jahren diese Steine von der Fabrik gekauft worden sind. Der Alabaster für seine Arbeiten wird also von der Fabrik selbst bezogen, und die obigen Zahlungen sind nur für die Arbeit Dubroeucqs. Ferner finden sich regelmäßige Zahlungen in sämtlichen Rechnungsjahren für zwei Gruppen von Arbeiten am Lettner: «Pour journées d'ouvriers tailleurs de marbre et polisseurs pour l'ouvraige du doxal» (A 18) und: «Journées employées à assir l'ouvraige du doxal» (A 19, 29, 36). Unter letzteren werden auch Jean Dethuin und Sohn mit 16 und 6 sols erwähnt. 1549 ist der Lettner beendet. Dies geht schon aus obigen Angaben der Rechnungen hervor, wird aber sicher durch den Eintrag von Arbeitstagen für Dethuin und Sohn «au nettoiement du jubé» (A 42. So schon Lacroix p. 21 f.) und dadurch, daß kein Lieferungseintrag für den Lettner mehr vorhanden ist. Der Lettner ist also in seinem Körper erbaut von 1536—1541 und mit seinem plastischen Schmuck versehen von 1541—1548. Eine Treppe führte im Innern vom Chor aus rechts zur Bühne empor, wo sich die Orgel und, in der vorladenden Mittelnische mit der Statue der Liebe, ein kleiner Altar befand, auf dem vielleicht das kleine Kruzifix vom Magdalenenaltar stand.

Die Gefahren des spanischen Krieges und des Bildersturms, die so manche Kirche und Kloster ihrer Schätze beraubten, der Besetzung von Mons durch Ludwig von Nassau 1572 und Wiedereroberung durch den Herzog von Alba, die verschiedenen Belagerungen späterer Zeit sind an Ste. Waudru, ohne sie erheblich zu berühren, vorübergegangen. Der Lettner scheint ohne Beschädigung die Zeiten überdauert zu haben bis zur französischen Revolution und französischen Invasion.[1] Das adlige Damenstift wurde von den «Membres de l'Administration provisoire du Hainaut» natürlich aufgehoben, und Stiftsgebäude wie Kirche als nunmehr überflüssig zum Abbruch bestimmt. Vorläufig plünderte in der Nacht vom 16. auf den 17. Februar 1793

[1] Die folgende Schilderung stützt sich auf Devillers, Mémoire.

ein Kommissar, Leutnant Mascaray, den Schatz der Kirche, dessen Wert auf 300000 Gulden geschätzt wurde. Der Ausbruch der Volkswut wurde durch militärische Bedeckung verhindert. Die Niederlegung wurde unter Vermittlung einiger einflußreicher Bürger, besonders Germain Hallez, Direktor der Kunstakademie, abgewendet, und darauf durch einen Erlaß vom 17. Februar bestimmt, daß Ste. Waudru anstelle des daneben gelegenen St. Germain Parochialkirche werden, und St. Germain für Ste. Waudru, als die wertlosere, fallen solle. Doch unterblieb auch dies vorläufig, da die Niederlande an Oestreich zurückfielen. Als jedoch der Sieg von Fleurus vom 26. Juni 1794 die Herrschaft der Republik hergestellt hatte, brach die Katastrophe über Ste. Waudru herein. Sie wurde Tempel der Freiheit und war dem Vandalismus der republikanischen Verwaltung preisgegeben. Als Feindin der Religion und des Katholizismus war die Republik auch Feindin der Kirchen und deren gottesdienstlicher Einrichtung. 1797 fiel St. Germain, 1797 fand die Verwüstung der prächtigen Innenausstattung von Ste. Waudru statt. Zunächst verkaufte man alles Wertvolle, um Geld zu gewinnen. Der Lettner wurde seiner Skulpturen beraubt und diese verkauft, das Gestühl abgebrochen und in Stücken verschleudert zusammen mit den Bruchstücken von Chor- und Kapellenschranken, die Altäre wurden eingerissen und das Wertvolle zu Geld gemacht, das Archiv zerstreut.

In diesem Zustand fand man Ste. Waudru, als sie dem Kultus zurückgegeben wurde. Von dem Lettner scheint nur der Mauerkörper des Schmuckes beraubt stehen geblieben zu sein. Eine Kommission wurde eingesetzt, die, was noch zu erlangen war, wieder zurückkaufen und das Gotteshaus möglichst schnell wieder in einen gebrauchsfähigen Zustand setzen sollte. Groß war die Teilnahme und Opferwilligkeit der Bevölkerung.[1] Den Bemühungen der Kommission gelang es, fast alle Lettnerskulpturen, Statuen und Reliefs wieder zu erlangen. Doch scheinen sich viele Teile, wie Säulen, Ornamentstücke, Rahmenteile, Nischen nicht mehr gefunden zu haben, ebensowenig wie ein zweiter Dubroeucq und die Geldmittel des Jahres 1535. Daher sah sich die Kommission gezwungen, den Trümmerhaufen am Choreingang ganz abtragen und die Reste des plastischen Schmuckes des Lettners in der Kirche niederlegen zu lassen. Hinzu kamen die veränderten Zeitanschauungen in gottesdienstlicher und künstlerischer Beziehung. Die Gemeinde wollte an den Vorgängen

[1] Vgl. den Brief eines Augenzeugen bei Devillers, Mémoire p. 29.

im Chor teilnehmen und sich nicht durch eine Wand den Einblick nehmen lassen, und man verabscheute jetzt die Dekoration der gotischen Kirche im style païen. So war ein Lettner unerwünscht, und man war nicht bereit, große Mittel für seine Rekonstruktion aufzuwenden, selbst wenn sie zur Verfügung gestanden hätten. Auch war die Zeit der staatlichen Fürsorge für die Denkmäler noch nicht angebrochen.[1]

In der Mitte des vorigen Jahrhunderts fand man einen Teil der Skulpturen vernachlässigt in Kellern. Descamps, als Dekan der Kirche, hat sich Verdienste um ihre Erhaltung erworben.[2] Heute ist der Zustand folgender: der Lettnerkörper ist verloren, die meisten Reliefs und sämtliche Statuen, doch kein Ornament- und kein Architekturstück sind erhalten. Die vier Kardinaltugenden stehen auf Basen vor vier Chorpfeilern, die drei theologischen Tugenden in der Vierung,[3] der Salvator in einer Nische der sechsten Seitenkapelle rechts, David und Moses auf den Säulen aus Boussu im Chorrund. Das Auferstehungsrelief war zuerst über dem Salvator (sechste Seitenkapelle rechts) eingemauert, dann in der fünften Seitenkapelle links niedergelegt (dort von mir aufgenommen) und wurde kürzlich in die Schatzkammer übertragen, mit den andern losen Stücken eng zusammengerückt, sodaß eine Besichtigung und Würdigung seiner Wirkung augenblicklich unmöglich ist. Kreuztragung, Geißelung, die drei Rundreliefs, Himmelfahrt und Ausgießung befanden sich bis vor kurzem in der ersten Seitenkapelle links, jetzt ebenfalls in der Schatzkammer. Die drei erhaltenen Reliefs unter den Balustraden sind im Hochaltar als Antependium eingefügt, die zehn kleinen Reliefs als Predellen im Hochaltar und den arrangierten Altären der Chorkapellen drei und zehn.

---

[1] So scheint mir der viel diskutierte Sachverhalt zu sein. Vgl. Devillers, Mémoire p. 27 ff. und Moniteur belge v. 12. April 1882 p. 1342 und 19. April 1882 p. 1451, wo zwei Briefe von Devillers bei Gelegenheit eines Angriffs auf den Minister des Innern abgedruckt sind. Aus diesen ergibt sich auch, daß der in der Résolution de la fabrique v. 5. Januar 1809 genannte «jubé» (A 45) nur eine provisorische hölzerne Orgelbühne in dem Querschiffsarm nach dem Kapitelsplatz zu war und nichts mit unserm Lettner zu tun hat, dessen Trümmer damals wahrscheinlich schon weggeräumt waren.

[2] Vgl. Dethuin, Annales Cercle arch. de Mons III, 113 ss.

[3] Die vierte Statue der Vierung ist nicht vom Lettner und nicht von Dubroeucq, obgleich von demselben Material und verwandtem Kopftypus. Wir erfahren von Devillers (Mémoire a. a. O.), daß 1677 ein Apostel Andreas, von Louis Ledoux, Bildhauer und Architekt, gearbeitet, und 1738 ein Apostel Philipp, von einem nicht genannten Künstler gefertigt, letztwillig geschenkt worden sind. Sie sollten die Pfeiler des Langhauses zieren, wie heute noch z. B. in Ste. Gudule in Brüssel und der Kathedrale von Antwerpen. Einer von ihnen ist wahrscheinlich die Statue, die heute als vierte am Vierungspfeiler steht.

Man beabsichtigt, weitere Altäre aus den noch unverwendeten Stücken zu fertigen. Das würde das einheitlich geschaffene Werk weiter zerstücken und die Kirche durch häßliche Flickaltäre entstellen. Könnte sich die Regierung nicht entschließen, eine Rekonstruktion in Ste. Waudru oder im Musée Cinquantenaire in Brüssel durchzuführen? Mit der Herstellung eines der edelsten, wertvollsten und wichtigsten Werke der belgischen Frührenaissance würde man eine nationale Pflicht erfüllen. Die Schwierigkeit liegt in dem Fehlen von fünf Reliefs unter den Balustraden und aller ornamentalen Teile. Diese müßten im Geiste der Zeit nachgeschaffen (was als sehr bedenklich zuzugeben ist), oder freigelassen und durch Marmorplatten ersetzt werden. Das Konstruktive bietet keine Schwierigkeit, da sich die Rahmenteile durch lackiertes Holz an Stelle des schwarzen polierten Marmors unter Anwendung eiserner Träger ersetzen ließen. Die Säulchen könnten nach dem Entwurf und den erhaltenen Säulen des Magdalenenaltars gearbeitet werden. Chorseite und linke Schmalseite sind vollständig erhalten. Die Balustraden sind nach dem Originalentwurf leicht neu zu arbeiten, eventuell in unechtem Material. Sollte sich die Anwendung echten Materials durch die Kosten verbieten, so wäre eine Rekonstruktion des Architektonischen in unechtem Material mit Einfügung der vorhandenen Stücke mit geringen Geldmitteln durchzuführen und würde wenigstens den jetzt ungenießbaren und zerstreuten Stücken die alte Wirkung wiedergeben. Sollte auch dies nicht möglich sein, so wäre das Beste, die erhaltenen Reliefs in Ste. Waudru in richtiger Höhe, wie sie einst am Lettner eingefügt waren, einzumauern. Von einer weiteren Zerstückelung und Verwendung für Altäre ist dringend abzuraten.

Die Gestalt des Lettners geht hervor aus der nun folgenden Rekonstruktion.

---

2. REKONSTRUKTION UND BESCHREIBUNG.

Die Materialien zur Rekonstruktion sind folgende:

1. Der Originalentwurf Dubroeucqs. (Tafel II.)

2. Die Rechnungen der Kirchenfabrik mit den Quittungen Dubroeucqs und der Vertrag Nonon aus dem Chartrier du chapitre Nr. 307, 2°. (Anhang I A 3, 5—42.)

3. Die in Ste. Waudru erhaltenen Skulpturen: Statuen, Reliefs, besonders ihre Maße. (Vgl. die Tafeln.)

4. Die Berichte von Schriftstellern vor der Zerstörung und Devillers, Mémoire sur Ste. Waudru.

5. Die Maße des Ortes, wo der Lettner stand, und seiner Spuren.

6. Ein Plan des Chors von Ste. Waudru aus dem XVIII. Jahrhundert aus dem Archiv von Mons. (Tafel IV.)

ad 1. Ein kostbares Dokument ist in einer Zeichnung erhalten, die sich bis 1797 im Kirchenarchiv von Ste. Waudru befand, dann verkauft wurde und verschollen war. Herrn Devillers in Mons ist es gelungen, diese Zeichnung aus Privatbesitz zu erwerben, und er hat sie dem Staatsarchiv von Mons zur Aufbewahrung übergeben. Das Pergament von 70 cm Höhe und 1 m Breite enthält die detaillierte Federzeichnung der Schiffseite des Lettners mit Sepia laviert. Es ist publiziert nach einem Stich von Ch. Onghena-Gent im Messager des sciences historiques de Gand 1857 p. 3 und bei Devillers, Mémoire sur Ste. Waudru p. 43. Im Musée Cinquantenaire in Brüssel befindet sich eine Kopie von H. Rousseau. Herrn Archivar Devillers verdanke ich die Erlaubnis einer photographischen Aufnahme des Pergaments. (Tafel II.)

In der Sprache der Zeit ist es ein pourtrait, d. i. graphische Darstellung, der gewöhnlich eine schriftliche Anweisung beigegeben ist. Beide zusammen bilden den devis, heute Anschlag oder projet genannt. Diesem tritt dann ein patron, molle, moule, oder modele zur Seite, gewöhnlich aus Holz und bemalt, und beide, devis und patron oder molle, bilden die Grundlage der Verträge und der Bauführung.[1]

Unsere Zeichnung ist mit einer lateinischen Inschrift versehen nach Art eines Mottos und datiert, — n i c h t signiert: «Majorem hanc dilectinem nemo habet, ut animam suam ponat quis pro amicis suis: vos amici mei estis 1535.» Es sei erwähnt, daß die Zeichnung nach dem Brauche der Zeit nicht geometrisch, sondern in Zentralperspektive ausgeführt ist.

Diesem wichtigen Dokument gegenüber erwachen manche Fragen. Man hat bisher ohne Diskussion als selbstverständlich angenommen, daß es der Originalentwurf Dubroeucqs für den Lettner sei. Die Zeichnung ist jedoch nicht signiert, und so fehlt die letzte Sicherheit

---

[1] Vgl. Viollet-le-Duc, Dictionnaire de l'architecture «projet»; Hubert in Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles 1889 III 345; Vertrag Nonon passim (Anhang I A 3); Verträge über Gestühl von Ste. Waudru, Gestühl und Lettner von St. Germain (Anhang I B); Akten über Schloß Gent (Anhang I D) und Binche (Anhang I C).

für Dubroeucqs Autorschaft. Hand und Stilkritik sagen nichts aus. Da die Rechnungen (1545 ff.) für die in ihnen erwähnten Lettnerreliefs und die Bauleitung des Aufbaus allein Dubroeucq ganz bestimmt nennen, da ferner Dethuin Vater in den Rechnungen (Anhang I A) nur bei den Bauarbeiten des Lettnerkörpers mit geringem Tagelohn und außer ihm kein andrer Meister höheren Ranges in den Akten dieser Periode genannt wird, so ist die Vermutung sehr einleuchtend, daß Dubroeucq allein den Plan entworfen hat, daß die erhaltene und 1535 datierte Zeichnung der Originalentwurf Dubroeucqs für den Lettner ist. Ein weiteres Wahrscheinlichkeitsmoment für die Autorschaft Dubroeucqs ist, daß er die Pläne für das Gestühl,[1] das Jean und Cleto Fourmanoir ausführen, und für die Chorschranken[2] liefert und die Oberleitung bei ihrer Errichtung führt. Dieselbe Funktion wird er am Lettner gehabt haben. Die Hypothese, nach Analogie der Entstehung des Kirchenbauplans beim Lettner eine Kollektivarbeit mehrerer Meister anzunehmen, braucht, da nicht in den Akten begründet, hier nicht diskutiert zu werden. Wer die Autorschaft des Meisters am Entwurf bestreiten will, müßte sich zur Frage äußern, wen er dann anstelle Dubroeucqs für dessen Zeichner halte. Nach der bestimmten Sprache der Akten ist nun der einzige diskutierbare Meister Jean Dethuin Vater.

Dubroeucq und Dethuin Vater stehen selbständig nebeneinander, letzterer wenig älter als ersterer, jener im neuen Stil in Italien geschult, dieser noch Gotiker, beide Architekten und Bildhauer. Ein Schul- oder Werkstattverhältnis scheint zwischen ihnen nicht bestanden zu haben. Dethuin ist vielleicht um jene Zeit (1535 ff.) maître-maçon de la fabrique (aktenmäßiger Anhalt dafür erst seit 1547) und wirkt als solcher beim Aufbau des Lettnerkörpers mit, als Hubert Nonon die Rahmenteile polierten schwarzen Marmors einsetzt. Dubroeucq scheint mit den Maurerarbeiten nichts zu tun zu haben, er beaufsichtigt nur den Aufbau und setzt die von ihm gelieferten Alabasterstücke ein. Daß Dethuin unter Dubroeucq an den Ornamenten des Lettners mitgearbeitet hat (wie Devillers behauptet), ist nirgends aktenmäßig gesichert und unwahrscheinlich, denn er wird nur unter «Journées employées à assir l'ouvraige du doxal», dagegen nicht unter «Journées d'ouvriers tailleurs de marbres et polisseurs pour l'ouvraige du doxal» mit Tagelohn aufgeführt. Ferner arbeitet nach A 39—41 Dethuin Vater

[1] Vgl. Recueil de la section judiciaire, Mons, Archives. — Anhang I B.
[2] Vgl. A 39, 40.

nach Dubroeucqs Entwurf und unter seiner Oberleitung an den Chorschranken vor der Rochuskapelle mit. Man hat auch keinen Grund, Dethuin die Fähigkeit beizumessen, so Gotik in Renaissance umzuschaffen, da sein Hauptwerk, der Turm, rein gotisch ist. Dubroeucqs Schaffen hingegen ist in kurzem Aufschwung direkt auf die Hochrenaissance gerichtet. Das sichere Treffen im neuen Stil gleich beim ersten Wurf spricht für einen Meister hohen Ranges. Daß er in Italien geschult war, beweist der Stil der skizzierten Skulpturen und eine gewisse Beherrschung der italienischen Renaissanceformen.

Ich fasse zusammen: bei den Arbeiten der Chorausstattung von Ste. Waudru führt Dubroeucq die Oberleitung, liefert sehr wahrscheinlich den Entwurf zum Lettner, leitet dessen Aufbau und arbeitet die Skulpturen. Zum Gestühl zeichnet er den Entwurf, den Jean und Cleto Fourmanoir ausführen, und der die Grundlage der Verträge ist. Er liefert fortdauernd Werkzeichnungen für das Gestühl und überwacht dessen Ausführung. Ferner zeichnet Dubroeucq die Entwürfe zu den ersten Chorschranken und leitet deren Errichtung. Dethuin ist vermutlich maître maçon de la fabrique und unterstützt als solcher Dubroeucq beim Bau des Lettnerkörpers. Er arbeitet als Bildhauer unter Dubroeucq an einer der Chorschranken mit.[1] Dies alles ergibt nicht mehr und nicht minder als eine Wahrscheinlichkeit, daß der Entwurf von Dubroeucq herrührt. Nur die Auffindung der Rechnungen vor 1545 könnte Sicherheit liefern. Daß Dethuin Vater den Lettnerentwurf gezeichnet hat, ist unwahrscheinlich.

Eine weitere Frage ist folgende: Ist der Lettner nach diesem Entwurf ausgeführt worden? Gibt er die Gestalt des ausgeführten Lettners wieder? Ist er zur Rekonstruktion zu benutzen? Sicherheit, diese Fragen bejahen zu können, geben folgende in ihrem Zusammentreffen beweisende Gründe. Der Vertrag Nonon (A 3) stimmt Werkstück für Werkstück mit unserer Zeichnung in seinen Angaben überein. Da seine genaue Erfüllung unter strenge Kaution und Konventionalstrafe gestellt ist, so ist anzunehmen, daß nach dem Vertrag Nonon, und also auch nach unserer Zeichnung, tatsächlich gebaut worden ist. Ferner stimmen die Beschreibungen bei Guyse, Mons Hannoniae Metropolis, Caput LXXV (cf. ad. 4 — Säulen und Ornamente) und bei Vinchant, Bibliophiles de Mons Nr. 13 (cf. ad. 4 — Gesamtbeschreibung) mit unserer Zeichnung im Architektonischen überein. Diese Gründe erscheinen ausreichend, um unsere Zeichnung der folgenden

[1] Vgl. unten III, 4.

Rekonstruktion der Schiffseite zugrunde zu legen und nach ihr Schmalseiten und Chorseite zu bilden.

Die Abweichungen der Ausführung vom Entwurf bestehen darin, daß als Format der Reliefs unter den Balustraden das liegende Rechteck anstelle des stehenden des Entwurfs gewählt wurde, was sehr zu billigende ästhetische Folgen hat, die am Orte werden gewürdigt werden. Ferner wurden die drei Runde in den Lünetten in der Ausführung mit Reliefs gefüllt, während der Entwurf nur Wappenfüllungen zeigt. Die sieben Statuen sind anders skizziert als die erhaltenen Ausführungen. Die sechs Reliefs unter den Balustraden enthalten im Entwurf Szenen aus der Geschichte der ersten Menschen, in der Ausführung Szenen aus der Passion Christi. Für die Rekonstruktion des architektonischen Aufbaus ist nur die erstgenannte Abweichung von Bedeutung.

ad 2. Von dem in Anhang I unter A beigegebenen Aktenmaterial sind für die Rekonstruktion besonders wichtig: der Vertrag Nonon und die Rechnungen und Quittungen.

Der erstere ist ein Vertrag in strenger gerichtlicher Form zwischen den Geschäftsträgern der Kirchenfabrik von Ste. Waudru und dem Steinmetzmeister Hubert Nonon aus Dinant, südlich von Namur, über Lieferung, Bearbeitung und Einsetzung des schwarzen polierten Marmors, der den architektonischen Rahmen des Lettners und seines plastischen Schmuckes bilden soll als Belag des Mauerkerns. In diesem vom 10. September 1535 datierten Vertrag wird jedes zu liefernde Stück nach dem Anschlag genau aufgeführt, und so eine genaue Beschreibung des architektonischen Rahmens geliefert. Die Lieferungsfrist beträgt fünf Jahre. Die pünktliche Erfüllung wird unter den steifen und endlosen, vorgeschriebenen gerichtlichen Formeln unter Kaution und Konventionalstrafe, Eid und Bürgschaft gestellt.[1] Diese strenge Sicherung ist besonders wichtig; denn auf ihr beruht der Schluß, daß nach diesem Vertrag der Lettner tatsächlich ausgeführt worden ist,[2]

---

[1] Bedingungen: Preis 1400 Gulden zu 40 Gros, flandrischer Währung, einschließlich 100 Gulden Kaution, in Raten zu 100 Gulden Weihnachten und Johanni von 1535 an zahlbar. Konventionalstrafe 2 Goldgulden Karolus. Sicherung: Eid und Bürgschaft der Kontrahenten (»culx-meismes avoecq tous leurs biens, hoirs, successeurs et remannans, et les biens de leurs dis hoirs, successeurs et remannans, meubles et immeubles, présens et advenir, partout où que ilz soient et polront estre sceuz et trouvez.«).

[2] Die Nichteinhaltung der Vertragsbedingungen beim Gestühl hat einen besonderen gerichtlichen Nachvertrag zwischen Kirchenfabrik und Jean Fourmanoir zur Folge (B 4). Für den Lettner ist nichts dergleichen vorhanden.

und daß Entwurf und Vertrag in ihrer Uebereinstimmung als Grundlage der Rekonstruktion zuzulassen sind. Die Zugehörigkeit und Verteilung der Skulpturen geht aus Akten und Beschreibungen mit Bestimmtheit hervor, für die architektonischen Details hingegen sind die genannten Dokumente die einzigen sichern Fundamente, da die erhaltenen Beschreibungen nicht hinreichend detailliert und zuverlässig sind. Leider enthält der Vertrag keine Maßangaben, wie der Vertrag Hackart über den Lettner von St. Germain.

Ferner sind wichtig für die Rekonstruktion: die Rechnungsbücher, in denen der Beamte der Kirchenfabrik die Ausgaben für den Lettner bucht, und besonders die Quittungen Dubroeucqs, in denen er meist den Gegenstand der Darstellung, Standort am Lettner und Datum der Zahlung nennt. Diese Dokumente von zwingender Beweiskraft reichen von 1545—1549, in den so wichtigen Jahren 1534—1544 sind sie verloren. Sie würden die Frage nach dem Meister des Lettnerentwurfs, den Umständen des ersten Eingreifens Dubroeucqs entscheiden. Mit diesen Comptes de la fabrique ist auch die Sicherheit für eine Anzahl der zuerst gelieferten Skulpturen des Lettners verloren. Daß sie schon 1778 nicht mehr vorhanden waren und nicht erst 1797 verschwunden sind, scheint aus A 44 zu folgen. Die Quittungen sind zerstreut in den 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts gefunden worden und jetzt den Rechnungsvermerken der Bücher beigefügt.[1] Lacroix und Devillers scheinen für Quittungen und Gestühlsabnahme Eigenhändigkeit Dubroeucqs anzunehmen. Danach wäre auch die Handschrift Dubroeucqs erhalten. Ich gestehe, daß ich davon nicht überzeugt bin, daß ich vielmehr nur für die Namensunterschriften Eigenhändigkeit, für den Aktenwortlaut die geübte Hand des Schreibers der Kirchenfabrik annehme. Darum gebe ich auch nur die Unterschriften in Nachbildung wieder im Gegensatz zu Lacroix.

ad 3. In der Geschichte des Lettners wurde berichtet, daß in der Revolutionszeit die Stücke des Lettners verkauft und nach der

---

[1] Mit lebendiger Anschaulichkeit erzählte Herr Devillers, wie er einst auf einer Leiter stehend aus ungeordneten Aktenstößen einige Bündel herunter holte, wie ihm eines entglitt und weithin Blätter und Blättchen über den Boden zerstreut waren. Wie groß war seine Ueberraschung, als er auf einigen dieser Blätter die Namensabbreviatur Dbrcq las, die sich mit Sicherheit als die lange vergebens gesuchte Handschrift erwies und zu der sich bald die volle Namensunterschrift unter dem Gutachten der Kommission zur Gestühlsabnahme hinzufand. — Ueber Publikation dieser Akten vgl. Anhang I A. Die Stücke selbst sind unter A 5—42 abgedruckt.

Rehabilitation zum großen Teile wieder zurückgekauft worden sind. Diese Stücke habe ich vermessen, und diese Maße sind eine ganz exakte Grundlage der Rekonstruktion. Die Zugehörigkeit eines Stücks zum Lettner folgt daraus, daß die heute vorgefundenen Stücke mit den Quittungen und Rechnungen des Archivs, zum Teil mit den skizzierten Skulpturen des Entwurfs und den Beschreibungen vor der Zerstörung übereinstimmen. Nur wenn diese Konkordanz vorhanden, ist die Attribution vorzunehmen.

ad 4. Eine exakte Beschreibung des Lettners, die in allen Einzelheiten Aufbau und plastischen Schmuck sicher stellte, fehlt. Ebensowenig sind mir Stiche oder Gemälde, die den Lettner oder die Innenansicht von Ste. Waudru wiedergäben, bekannt. Wichtig sind nur folgende Nachrichten.

Nicolaus de Guyse in Mons Hannoniae Metropolis (1621), Caput LXXV rühmt: «columnarum admirabile artificium, vermiculatis ad effigiem rerum et animalium crustis, fornicis praestantiam, opus quasi tessulis consertum.» Sein Auge, ungeübt in exakter Beobachtung, scheint nur Material für einige elegante Lobpreisungen von Ste. Waudru für seine Chronik gesucht zu haben. Man kann nur aus seinen sicherlich auf Kenntnis des Originals beruhenden Bemerkungen entnehmen, daß Säulen vorhanden und diese mit Schäften geschmückt waren, deren Ornamente Tier- und Gerätformen benutzten.

Das wichtigste literarische Zeugnis ist eine Beschreibung von Ste. Waudru aus einem Manuskript des Archivs von Mons publiziert von Lacroix-Matthieu in den Documents officiels inédits sur l'histoire monumentale et administrative des églises de Ste. Waudru et de St. Germain à Mons. (Publications de la Société des Bibliophiles belges séant à Mons Nr. 13. Mons 1843). Die Herausgeber äußern sich nicht über die Datierung des Stückes und seinen Verfasser. Der Schreiber sagt p. 59: «Ainsy estoient de mon temps qualifiées les chanoinesses de laditte église, à l'an 1632, quant iescrivoy ce déduict etc.» Devillers glaubt, daß hier ein einzelnes Heft des Manuskripts der Annales du Hainaut von François Vinchant, Priester und Protonotar, vorliege, das wegen der darin enthaltenen Beschreibung von Ste. Waudru an das Kapitel gesandt worden und dort nach dem Tode des Verfassers zurückgeblieben sei. Daher habe man es jetzt in den Papieren von Ste. Waudru gefunden.[1] Hieraus folgt 1632 als sichere

[1] Nach mündlicher Mitteilung. Vinchant, Annales du Hainaut publiziert in zwei Ausgaben éd. Ruteau und éd. Bibliophiles de Mons Nr. 16 des publications 1848—1853.

Datierung der Beschreibung und Vinchant als vermutlicher Verfasser.[1] Die Beschreibung macht den Eindruck, daß sie vor dem Original entstanden sei. Die Einreihung des Hefts in die «Annales» V hat keine Bedenken, da die Darstellung hier wie dort regestenartig sprunghaft aus gesonderten Abschnitten besteht. Dort findet sich p. 56 f. folgende Beschreibung des Lettners: «Ce doxal est entièrement fabriqué de marbre et albastre, est de trois arçures soustenues de 4 pilliers, chacun desquels est environné dautres 4, le tout de marbre bien élabouré; au-dessus s'abouttent sept statues d'alebastre, assises sur cul-de-lampe.[2] Les quattres représentes les vertus cardinales, qui sont: Justice, Prudence, Force et Tempérance. Les autres trois, les théologales, qui sont: Foy, Espérance et Charité. Entre toutes cestes statues se voyent diverses pièces d'alebastre représentantes l'histoire de la passion de Notre Seigneur Jésus-Christ.[3] Le somet de ce doxal est composé d'un rangé de pilliers alabastrins, couverts d'un capiteau en frise de marbre. Sur le derrier du doxal, regardant le choeur, l'on y void en albastre rélevé la statue de Notre Seigneur, et au-desoub d'icelle une pièce admirable de la résurrection, laquelle a esté de tout temps estimée grandement par les sculpteurs . . . . . Pour retourner à la devanture, se voyent les trois susdites arcures voûtées d'une excellent ouveraige. Celle du milieu serve dentrée au choeur. Au-dessus dicelle se void le jugement dernier magnifiquement besoigné en albastre; et l'arcure du droit costé est l'autel dédié en l'honneur de St-Machaire, patriarche d'Antioche, au-dessus duquel est une magnifique table d'albâde.» Obgleich einiges ungenau beschrieben, anderes übergangen ist (Himmelfahrt und Ausgießung, kleine Reliefs, Schöpfung und Triumph der Religion), bleibt diese Beschreibung neben Entwurf und Vertrag Nonon die wichtigste Grundlage der Rekonstruktion, da sie offenbar vor dem Original selbst geschrieben ist.

In den «Mémoires sur les sculpteurs et architectes des Pays-Bas»

---

[1] Ueber die Persönlichkeit Vinchants berichtet éd. Bibliophiles I, p. VIII ss. Er war geboren 1580 und starb am 20. August 1635.

[2] Die vier Kardinaltugenden standen auf dem vorkragenden Gebälk der Säulen, die drei theologischen Tugenden in Nischen, deren Eckpfeiler von Konsolen (cul-de-lampe) getragen wurden. Man merkt, daß der Verfasser nicht architektonisch scharf zu beobachten versteht.

[3] Man beachte, daß sämtliche andern Skulpturen der Schiffseite erwähnt sind, aber nicht das Waltrudis-Relief. Nur «Passion Christi» wird als Gegenstand der Reliefs genannt.

gibt Ph. Baert, Bibliothekar des Marquis du Chasteler,[1] Notizen über Dubroeucq und zählt p. 538 die Reliefs und Statuen auf: «La décoration en marbre du jubé; sur la face antérieure, il y a sept statues et onze bas-reliefs; les statues sont de grandeur naturelle et représentent les quatre Vertus cardinales et les trois théologales. Les bas-reliefs ont différentes formes et grandeurs; ils représentent: la Cène, la Flagellation, l'Ecce homo, Jésus-Christ condamné par Pilate, le Portement de croix, Ste. Waudru faisant bâtir une église, le Jugement dernier; les autres sujets sont allégoriques. La face postérieure du jubé est ornée de trois statues qui représentent Jésus-Christ, Moïse, David, et de trois bas-reliefs: la Résurrection, l'Ascension, la Descente du Saint-Esprit sur les apôtres.» Reiffenberg äußert sich nicht über die Datierung der «Mémoires». Sie werden wohl auch als Ganzes nicht datierbar sein, da sie allmählich durch Notizensammlung entstanden sind. Die Nachrichten Baerts über den Lettner sind aber mit Sicherheit um das Jahr 1778 zu setzen, da Lacroix[2] in den Régistres capitulaires von Ste. Waudru unter dem 20. Mai 1778 die Notiz gefunden hat, daß an Baert eine Auskunft über den Meister des Lettners nach den Rechnungen von 1545 ff. mit Unterschrift des greffier und Siegel des Kapitels gesandt worden sei. Also sind Baerts Notizen vor Zerstörung des Originals geschrieben, wenn auch wahrscheinlich nicht auf Grund von Autopsie, sondern nach offizieller Auskunft des Kapitels. Für die Benutzung der Baertschen Aufzeichnungen sei hier im allgemeinen bemerkt, daß sie als am Schreibtisch, vermutlich meist ohne Autopsie, entstanden und auf literarischen Nachrichten und schriftlichen Erkundigungen beruhend zu denken sind. Seine Feder war nicht die gewandteste, seine Kritik nicht die schärfste. So kostbar seine Notizen uns heute sind, weil sie vor den Zerstörungen der Revolutionszeit gesammelt wurden, so müssen sie doch recht häufig durch Denkmalsstudien u. a. Quellen berichtigt werden. In unserm Falle scheint jener Bescheid des Kapitels, dem vermutlich eine Beschreibung des Lettners und ein Verzeichnis der Werke Dubroeucqs in Ste. Waudru beilag, seine Quelle gewesen zu sein. Die Auskunft seines Gewährsmannes läßt an Vollständigkeit und Präzision viel zu wünschen übrig. So allein sind wenigstens die

---

[1] Publiziert nach zwei Manuskripten der Kgl. Bibliothek in Brüssel von Baron de Reiffenberg in Compte rendu des séances de la commission royale d'historie XIV. 1848 p. 39 ff. u. 528 ff.

[2] Recherches sur Dubroeucq p. 12; cf. A 44.

Ungenauigkeiten und Irrtümer zu erklären, die unten im Zusammenhange uns beschäftigen werden.

Die eingehende und zuverlässige Behandlung des Lettners durch Devillers[1] ist endlich immer heranzuziehen, da er sich auch auf Erzählungen alter Leute, die den Lettner noch kannten und seine Zerstörung miterlebten, stützt.

ad 5. Die Gestaltung der Maße des Lettners wird auf S. 29 f. behandelt werden. Hier nur einige Bemerkungen über den Ort, wo der Lettner stand. Grundlegend ist die lichte Weite des Chors gemessen zwischen den beiden Vierungspfeilern = 10 m. Sie gibt die Breite des Lettners auf der Chorseite an. Für Breite und Höhe der Schiffseite gibt folgende Beobachtung einen Anhalt: an den beiden Vierungspfeilern nach Chor und Vierung zu besteht ein Teil der Profile heute nicht aus Naturstein, sondern aus Steinimitation, vielleicht Cement. Man kann den Unterschied leicht durch Klopfen feststellen. Die Imitationssteine hören in einer Höhe von c $7^1/_2$ m auf und reichen seitlich etwa 1 m weit. Hieraus folgt, daß ein Einbau in die Vierungspfeiler sich an dieser Stelle befand, nach dessen Entfernung die Profile wieder ergänzt worden sind, merkwürdigerweise nicht in Haustein, sondern in Imitation. Daraus folgt ferner, daß der hier eingebaute Lettner — denn nur dieser kann in Frage kommen, da sich die fehlenden Profile auf der Vierungsseite finden, wo Chorschranken und Gestühl nicht anstießen — c $7^1/_2$ m hoch war, c 1 m über die Vierungspfeiler übergriff, und daß ungefähr an der Stelle, wo die ergänzten Profile heute aufhören, die Schmalseite des Lettners in den Vierungspfeiler einlief. Also ergibt sich hieraus die Höhe von c $7^1/_2$ m und die Breite der Schiffseite von $10 + 1 + 1$ m = 12 m. Die Tiefe taxierte ich am Ort auf c $4^1/_2$ m.[2]

ad 6. Der genannte Plan ist in dem S. 24 verzeichneten Buche publiziert, planche II avec explication (Tafel IV). Da unter V der Sitz eingezeichnet ist, den Prinzessin Anna-Charlotte von Lothringen in Vertretung der Kaiserin einnahm, und diese im Calendrier du Hainaut für das Jahr 1765 als «abbesse séculière, patronne et protectrice

---

[1] Mémoire sur Ste. Waudru p. 42 ff.

[2] Keinen Anhalt für die Höhe des Lettners bieten die Haken in den Vierungspfeilern ungefähr in Höhe des oberen Gesimses des alten Lettners; denn nach Aussage des Sakristans sind sie von diesem zum Anhängen von Schmuck an Festtagen selbst eingeschlagen worden, rühren also nicht vom Lettner her.

de l'église et du chapitre de Ste. Waudru» genannt ist, so stammt der Plan aus der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts, also aus der Zeit kurz vor Zerstörung des Lettners.[1] Leider schneidet der Plan mit den Vierungspfeilern ab, sodaß er nur den Grundriß des Lettners zwischen diesen und nicht mehr den der Schiff- und Schmalseiten enthält. Er gibt Sicherheit, daß die Breite der Chorseite = der lichten Entfernung der Vierungspfeiler war, und daß das Gestühl auch an der Lettnerseite herumlief, nur die Tür des Lettners freilassend. Er zeigt, daß und wie eine Treppe zur Bühne hinaufführte. Das Portal ist unrichtig eingetragen. Daß der Plan für die Gesamtdisposition der Chorseite nicht in allen Teilen maßgebend ist, wird bei deren Rekonstruktion behandelt werden. Es ist zu beachten, daß der Zeichner anscheinend nur die Verteilung der Plätze, die Rangordnung im Chor darstellen wollte, und daß ihm die künstlerische Disposition gleichgültig war.

Erklärung der Buchstaben des Planes nach explication a. a. O.:

A Petit autel.
B Maître-autel.
C Escalier qui conduit à l'autel au-dessus de celui A.
D Bancs avec leurs marche-pieds, pour les officiers de la garnison.
E Bancs du chapitre de St. Germain, pour les jours de Te Deum et autres cérémonies publiques.
F Bancs des échevins et assesseurs de la ville de Mons.
G Bancs des officiers du chapitre de Ste. Waudru.
H Pupitres pour le chant.
I Stalles.
L Maçonneries de clôture des formes. — 15 Largeur des arcades.
M Lutrin, son marche-pied et pupitre.
N Escalier du jubé.
O Entrées des Formes.
P Porte du choeur du côté de la grande nef.
Q Pilastres qui soutiennent les voûtes. — 5 Leur largeur.
R Formes destinées aux dames du chapitre.
S Porte d'entrée du côté de la sacristie.
T Balustrades isolées jusqu'à la hauteur de 13 pieds environs, pour le contour du choeur.
V Dais où se place son Altesse Royale Madame.
W Prie-Dieu et chaise pour Mr. le comte d'O-Gara.

[1] a. a. O., p. 112 note 1.

X Prie-Dieu pour Madame de Lenoncourt.
Y Prie-Dieu pour Madame de Ferarie.
Z Coussin pour s'asseoir.

Auf Grundlage dieser Materialien ist die Gestalt des verlorenen Lettners zeichnerisch wieder herzustellen. Erst wenn die Zeichnungen vorliegen, scheint mir diese Aufgabe gelöst, da die Beschreibung allein für die formale Gestaltung unzureichend ist. Die Rekonstruktion wird Schiffseite, Schmalseite, Chorseite und Grundriß behandeln.

Zuerst ist die Frage nach den Maßen zu beantworten. Der Vertrag Nonon enthält keine Maßangaben. Der Entwurf trägt keinen Maßstab. Es dürfte c 1 : 25 sein. Meine Zeichnungen sind im Maßstab 1 : 20 ausgeführt und 1 : 50 reproduziert. Sie wurden von einem Fachzeichner umgezeichnet. Folgende Maße sind erhalten oder lassen sich rekonstruieren:

Höhe des Lettners c 7½ m.
Breite Chorseite 10 m, Schiffseite c 12 m, Schmalseite c 3.60 m.
Tiefe c 4½ m.[1]

Die Maße der erhaltenen Skulpturen sind folgende:

Theologische Tugenden c 1.60 m.
Kardinaltugenden c 1.70 m.
Reliefs unter Balustrade breit c 115, hoch c 70 cm.
Rundreliefs Durchmesser c 110 cm.
Mittlerer Fries = Höhe der kleinen Reliefs c 35 cm.
Kreuztragung c 170 hoch, 130 cm breit.
Geißelung c 170 hoch, 130 cm breit.
Auferstehung c 185 hoch, c 250 cm breit.
Ausgießung und Himmelfahrt c 95 hoch, c 90 cm breit.
Salvator c 165 cm hoch.
Moses und David c 80 cm hoch.
10 kleine Reliefs c 35 hoch; 4 zu 100 : 35. 6 zu 120 : 35.
Waltrudisrelief hoch 70 + 50 = 120, breit 110.

Es ist zu beachten, daß die Reliefs aus ihrem Rahmen oft ohne Sorgfalt herausgerissen und beschädigt wurden. Infolgedessen sind die Ränder meist verstümmelt, sodaß die Maße einen Spielraum von c 5—20 cm nach Größe des Stückes gestatten. Nur zwei kleine Reliefs

---

[1] Vgl. oben S. 27.

sind erheblich verstümmelt: Judaskuß und Christus nimmt sein Gewand. Beide sind fälschlich in ein Stück verbunden als Predelle des Altars der zehnten Chorkapelle. Von ersterem (34 : 105) ist die Komposition intakt, von letzterem ist nur wenig mehr als die Hälfte (34 : 70) erhalten, die jedoch in Verbindung mit der Aussage der Akten die Komposition sicher stellt.

Zur Probe kann man diese sicheren Maße mit dem Entwurf vergleichen. Nimmt man die Durchschnittshöhe der Statuen (165 cm) in den Zirkel, so kann man sie 7 mal auf der Breite, 4 $^1/_2$ mal auf der Höhe abtragen, was eine Breite von 11,55 m und Höhe von 7,40 m für den Entwurf ergibt. Also fast übereinstimmend. Durch Messung kann man sich überzeugen, daß alle Säulen die gleiche Höhe haben oben wie unten. Nun sind die oberen gleich der Nischenhöhe, deren Statuen c 160 cm hoch sind. Daraus folgt eine Säulenhöhe von c 180 cm, zugleich Nischenhöhe. Ferner lehrt die Messung des Entwurfs, daß die drei horizontalen Glieder, Tragsäulen (ohne Postamente), Bogenteil, Brüstung ungefähr gleich hoch sind bei Ausschluß der Friese. Für den mittleren Fries ist nun 35 cm gesichert, die Messung ergiebt für den obersten und untern Gleichheit und etwa $^3/_5$ des mittleren ohne Gesimse gemessen = c 21 cm. Die Postamente sind c $^5/_7$ der Säulenhöhe, also c 128 cm hoch. Andere Maße erhält man durch Vergleichung oder Berechnung. So ist die Breite der drei Joche = dem 3. Teil der Breite des Lettners, abzüglich der halben Pfeilerbreiten beiderseits. Daraus ergeben sich die Bogenspannungen, die bei reinem Rundbogen wiederum die Höhe des mittleren horizontalen Teils = der halben Jochbreite bestimmen. Noch eine Maßprobe: die Beobachtung zeigt, daß Rundbogen, Kardinaltugenden, Reliefs der Kreuztragung und Geißelung ungefähr dieselbe Höhe haben. Man vergleiche obige Maße Kardinaltugend 170, Reliefs 170, Bogenhöhe: in der Rekonstruktion 175 cm. In die Lünetten der Rundbogen müssen nun die Rundreliefs als Füllungen eingefügt werden. Der Entwurf zeigt, daß sie von einem breiten Rahmen umgeben waren. Wie groß ist der Durchmesser dieser Reliefs? c 110, also der Rahmen = 175 — 110 durch 2 dividiert = c 30 cm. So greift wie in einer geschlossenen Kette Glied in Glied, und die Maße tragen und bedingen sich gegenseitig. Dadurch gewinnt man einen ganz sichern Boden, auf dem die Rekonstruktion sich erheben kann. Die Maße bedingen wiederum die Verhältnisse des Lettners, auf denen ästhetisch die Wirkung der Architektur beruht.

Schiffseite.[1]

Grundlage war der Entwurf und Vertrag Nonon (Tafel II, Anhang I A 3). Als Höhe ergab sich beim Aufbau 7,75 m, als Breite 11,90 m. Durch Dreiteilung der Breite entstanden die drei vertikalen Kompartimente. Darauf wurden die Pfeiler mit ihren Pilastervorlagen eingetragen. Die horizontalen Glieder wurden so hergestellt, daß die drei oberen (Brüstung, Bogenglied, Tragsäulen) ungefähr gleich hoch = Säulenhöhe = c 180 gebildet wurden mit Ausschluß der Friese; von diesen erhielt der mittelste ohne Gesimse 35, der oberste und das Gebälkstück über den Tragsäulen ohne Gesimse 21 cm Höhe. Das Postamentglied wurde = $^5/_7$ Säulenhöhe = c 128 angesetzt. Darauf wurden die Tragsäulen unten, sowie die Ganz- und Viertelssäulen oben eingetragen. Die drei Rundbogen spannten sich zwischen den Pfeilern des mittleren Horizontalgliedes, und in sie hinein fügten sich die Medaillons für die Rundreliefs von 110 im Durchmesser, einen breiten Rand übrig lassend. Die beiden Nischen der seitlichen Kompartimente und die Aussparung zum Einsatz der vorkragenden Mittelnische ergaben sich durch Antragung der seitlichen Relieffelder von c 120 mit Berücksichtigung der Rahmen. Die Höhengliederung der Brüstungswand, bezw. die Höhe der Balustraden, wurde durch Einzeichnung der Reliefhöhe + Rahmenbogen = c 100 festgelegt. Die Balustraden wurden sodann nach dem Plan als Pfeilerarkaden eingetragen, deren Pilastern mit fünf Halb- und zwei Viertelsäulchen geschmückt und die Seitennischen ausgeführt. Die Mittelnische (Tafel III und IV) greift im geometrischen Aufriß über die Seitenreliefs über, da ihre vorderen Pfeiler je zwei Vorder- und eine Seitensäulen enthalten, sie also um diese breiter zu bilden ist bei gleicher Nischenbreite. Die übrige Gestaltung der Mittelnische geht aus Grundriß und Seitenriß auf Tafel IV hervor. Innen in dem Raum, der durch Vorkragen der Nische entsteht, befindet sich ein Altar. Konsolen und Hauptgesimse vervollständigen den Aufbau der Schiffseite. Von der Eintragung der Ornamente und Detailgesimse wurde Abstand genommen, um die Zeichnung nicht zwecklos zu überlasten. Unmaßgeblich wurden sodann noch die beiden Altäre und die Wandfüllungen darüber unter dem Lettner, sowie das Portal der Mitte skizziert im engen Anschluß an den Entwurf. Dubroeucq hat die Füllungen beider Seiten zur Wahl verschieden gebildet. Welche ausgeführt wurde, ob eine abweichende später gewählt wurde, ist nicht zu sagen.

---

[1] Vgl. Tafel III.

In diesen architektonischen Rahmen wurden die Skulpturen verteilt. Die vier verkröpften Gebälkstücke über den vordersten Begleitsäulen der Tragpfeiler sind die Sockel für die vier Kardinaltugenden, die vor den Pilastern zwischen den Bogen und an den Ecken ihren Platz fanden. Reihenfolge von links nach rechts Stärke, Mäßigung, Gerechtigkeit, Klugheit. Die drei oberen Nischen nahmen die drei theologischen Tugenden auf: Glaube, Liebe, Hoffnung, in dieser Folge. Die drei Medaillons der Lünetten zeigen in der Mitte das Jüngste Gericht, zu beiden Seiten Schöpfung und Triumph der Religion. Die sechs Felder unter den Balustraden haben die Gestalt des liegenden Rechtecks 120 : 100. In sie ist noch der einrahmende Bogen einzufügen, nachdem sie die Reliefs aufgenommen haben. Von diesen sechs Reliefs der Schiffseite sind nur zwei auf uns gekommen, Ecce homo und Verurteilung. Sie sind links und rechts von der Mittelnische einzufügen. Die übrigen vier Felder zeigten Darstellungen aus der Passion Christi. Sie sind verloren. Das Abendmahlrelief reihe ich der linken Schmalseite ein. In den Wandfüllungen über den Altären unterm Lettner sollen Statuen von Propheten und Heiligen gestanden haben. Sichere Kunde fehlt. Devillers will noch in seiner Jugend Prophetenstatuen gesehen haben, die heute verloren sind.

Begründung.

Die Grundlage dieser Rekonstruktion bilden die obengenannten Materialien und die Maße. Nur die Konkordanz der obigen sechs Gruppen ist unbedingt beweisend. Sie sind in allen Fällen nachgeprüft worden. Es ergeben sich eine Anzahl kritischer Fragen.

Obgleich Entwurf und Vertrag Nonon, in den beiden gemeinsamen Rahmenteilen genau übereinstimmen, so lehren doch die erhaltenen Skulpturen und Beschreibungen, daß Dubroeucq in einigen Punkten von dem Entwurf abgewichen ist. Die Hauptabweichung besteht darin, daß er statt der Reliefelder vom Format des stehenden Rechtecks mit der Geschichte der ersten Menschen, solche in liegendem Rechteck mit Szenen aus der Passion Christi wählte. Dies wird bewiesen, durch Format und Inhalt der erhaltenen Reliefs: Abendmahl, Ecce homo, Verurteilung, durch die Beschreibungen Vinchant und Baert und durch Anhang I, A 25—27. Dort heißt es: «A maistre Jacques du Broecq pour la fachon des deux grandes histores plattes du doxal du costet vers la nef (25) la somme vint et cincq florins Karolus d'or pour l'une des deux du milieu du docsal devers la nef qui est là où Pillatte lave ses mains (26)» et la même somme pour «une des quatre qui est là où Pilate remontre Crist aux iuis et dit Ecce homo (27)». Vinchant spricht von «diverses pièces d'alebastre représentantes l'histoire de la passion de Notre Seigneur Jésus-Christ». Baert nennt in seiner historischen Aufzählung der Gegenstände alle Formate

durcheinander und auch die erhaltenen drei: Abendmahl, Ecce homo, Verurteilung. Die Gegenstände der übrigen Reliefs nennt er leider nicht, da Geißelung und Kreuztragung den Schmalseiten, Jüngstes Gericht der Mittellünette, das Waltrudisrelief gar nicht dem Lettner gehören. Er bemerkt nur nichtssagend, «die übrigen Gegenstände sind allegorisch». Ferner findet sich bei Baert die bestimmte Angabe, der Lettner (außer der Chorseite, die besonders beschrieben wird) sei mit elf Reliefs und sieben Statuen geschmückt. Letztere Zahl bestätigt das Sichere, erstere ist im Verein mit der Aufzählung der dargestellten Gegenstände ein Element der Kritik. Wäre nämlich diese Angabe vor dem Lettner geschrieben und richtig, so blieben unter den Balustraden der Schiff- und Schmalseiten zusammen sechs Reliefs; denn drei Rundreliefs und je ein großes Relief an jeder Schmalseite sind gesichert. Daraus folgte, daß an der Schmalseite unter der Balustrade kein Relief gewesen wäre, sondern nur ein großes, weil sonst acht bezw. dreizehn Reliefs sich ergeben müßten. Wie soll nun die Schmalseite gestaltet sein, wenn man ihr das Relief unter der Balustrade nimmt? Es liegt hier eine dunkle und schwer lösbare Stelle in Baerts Beschreibung vor, die mit den übrigen Dokumenten nicht leicht zu vereinen ist. In der Auskunft des Kapitels an Baert waren vermutlich die Zahlen elf und sieben angegeben und die beiden Rundreliefs, Schöpfung und Triumph der Religion nicht genannt. Baert erwähnt deshalb nur das Jüngste Gericht. Daher ergaben sich für ihn acht Reliefs unter den Balustraden, zwei große an den Schmalseiten und das Jüngste Gericht = elf Reliefs. Bei dieser Erklärung besteht nur die Schwierigkeit, daß Baert noch das Waltrudisrelief hier nennt, das ich ausscheide, und für ihn sich also die Zahl zwölf ergeben müßte. Diese Unstimmigkeit ist nur dadurch zu erklären, daß Baert den Lettner nicht selbst gesehen hat, nur nach Auskunft des Kapitels schreibt und diese Auskunft nicht ganz richtig war. Noch eine Möglichkeit der Deutung gibt es, die allerdings eine andere Schwierigkeit herbeiführt. Streicht man die Reliefs unter der Balustrade auf den Schmalseiten, so erhält man sechs + drei + zwei = elf Reliefs. Wer dies behaupten will, muß sich zuvor darüber äußern, wie er das obere Feld der Schmalseite zu füllen gedenkt. Außerdem kennt Baert doch nur ein Rundrelief. Also bleibt eine Diskordanz.

Im Antependium des Magdalenenaltars ist eine Grablegung eingefügt erhalten, im Format mit unsern drei Reliefs übereinstimmend. Es ist sehr wahrscheinlich, daß ein Relief dieses Gegenstandes zum Lettner gehörte, aber der Stil des erhaltenen macht die Attribution dieses Stückes unmöglich. Also bleiben nur gesichert für die Schiffseite Mitte Ecce homo und Verurteilung.

Eine zweite Abweichung des Entwurfs besteht darin, daß die Lünettenmedaillons Wappenfüllungen zeigen, die in der Ausführung durch die genannten drei Rundreliefs ersetzt wurden. Endlich sind die sieben skizzierten Statuen des Entwurfs im Stil abweichend von den ausgeführten. Zur Attribution der drei Rundreliefs berechtigt der Entwurf nicht, die Rechnungen für sie fehlen, da sie vermutlich vor 1545 geliefert wurden. Der Vertrag Nonon spricht schon von «troix ronds de histoires». Die Zugehörigkeit beweist die Beschreibung Vinchant: «Au-dessus dicelle (arcure du milieu) se void le jugement dernier; l'arcure du droit costé est l'autel

de St.-Machaire, au-dessus duquel est une magnifique table d'albâde». Auch Baert erwähnt das Jüngste Gericht. Hinzu kommt, daß die Maße der drei Rundreliefs unter sich, mit dem gesicherten Jüngsten Gericht und mit den Maßen des Entwurfs übereinstimmen.

Ueber Zugehörigkeit und Standort der theologischen und der Kardinaltugenden stimmen alle Zeugen in ihren Aussagen überein. Ein Grund kommt hinzu: auch ohne Nachricht über den Standort, können die Figuren nur so verteilt gewesen sein, da ihre Komposition allein diese Verteilung zuläßt. Von den Kardinaltugenden sind Mäßigung und Gerechtigkeit karyatidenartig in Frontstellung gegeben; doch wendet diese den Kopf leicht nach rechts, jene leicht nach links. Stärke und Klugheit sind deutlich nach links und rechts komponiert. Ebenso ist die Liebe als vertikaler Mittelpfeiler gebildet. Als Gegenstücke richten Glauben und Hoffnung ihre Aktionen nach der Mitte.

Für die Gestaltung der Postamente, Friese, Alabastereinsätze in Gesimsen, Bogen und Rahmen, für die Zwickelfüllungen der großen und kleinen Bogen, für die Pilasterbildung des mittleren und des oberen Geschosses mit den verkröpften Ganz- und Viertelssäulen, endlich für die Nischen und Balustraden sind der Vertrag Nonon und der Entwurf in ihrer Uebereinstimmung beweisend. Man vergleiche diese im Einzelnen (Tafel II und A 3). Höchstens bei den Balustraden könnte ein Zweifel sein, doch spricht der Vertrag Nonon zu deutlich von «colombes de marbre servantes de clères voyes furnies de petittes archures contre lesquelles se metteront les petittes ballustres d'allebastre». Man vergleiche, wie genau der Entwurf damit stimmt und lese, was Vinchant als ungeübter Beschreiber von Kunstwerken sagt: «le somet de ce doxal est composé d'un rangé de pilliers alabastrins, couverts d'un capiteau en frise de marbre».

Die Gestaltung der Säulen stützt der Entwurf und die wenigen Bemerkungen des Vertrags Nonon, da die Beschreibungen (vgl. oben ad 4 Guyse) nicht detailliert genug sind. Ein im Keller von Ste. Waudru (unter der Sakristei) erhaltenes Säulenfragment kann doch nicht zum Lettner gehören (wie ich zuerst glaubte), obgleich es in dem ornamentierten unteren und kannelierten oberen Schaft genau mit den Säulen des Entwurfs übereinstimmt, denn es hat nur 30 + 60 cm Höhe im Fragment, sodaß das vollständige Stück 100—120 cm hoch gewesen sein wird. Die Säulen des Lettners müssen aber ca. 180 cm hoch und sehr schlank gewesen sein. Wenn also auch nicht zum Lettner gehörend, so ist jedoch jenes erhaltene Säulenfragment, vielleicht aus der Werkstatt Dubroeucqs und von einem Altar oder einer Chorschranke stammend, ein Wahrscheinlichkeitsmoment mehr, daß die Lettnersäulen ebenso gebildet waren. Wie Dubroeucqs Werkstatt Säulen arbeitete zeigen auch die vollständig erhaltenen Säulen des Magdalenenaltars (Tafel XXXV). Doch sind diese nur ca. 140 cm hoch und viel gedrungener und plumper als die schlanken geistreichen Ziersäulen des Lettners, welche die Sprache französischer Grazie dieser Zeit reden im Gegensatze zu jenen, welche fast vlamischen Charakter in sich tragen.

Das Format der Brüstungsreliefs, besonders der der Chorseite, könnte wohl Bedenken erwecken, ob Dubroeucq den Flachbogen des Entwurfs und des Vertrags Nonon nicht in der späteren Ausführung gestrichen und

durch einfach viereckige profilierte Rahmen ersetzt hat, wie sie St. Germain-Mons, Tournai, Herzogenbusch übereinstimmend zeigen. Hat er doch gegen Entwurf und Vertrag auch später das Feld selbst verändert. Obgleich es sehr wohl möglich ist, kann der rekonstruierende Historiker diesen Schritt doch nicht tun, da die Beschreibungen nichts darüber sagen, und Entwurf und Vertrag den Flachbogen vorschreiben.

Die Gewölbegestaltung ruht auf der Interpretation des Vertrags Nonon und des Entwurfs in ihrer Konkordanz. Die Beschreibungen äußern sich nicht darüber, und Reste sind nicht vorhanden. Der Entwurf zeigt drei Tonnen, die sich nach vorn im rundbogigen Querschnitt öffnen und hinten drei runde Lünetten umschließen. Im Vertrag Nonon heißt es: «Troix ronds de histoires (Halbrunde, Lünetten) qui se debveront asseoir dessus ledit corps, et soubz les premières et grandes vaulsures. Les ronds (Laibungen, Tonnen) desdites troix grandes vaulsures et celle dudit portal pardedens le cuer». Und später: «troix ronds (Lünetten), archures (Tonnen) et molures (Randbögen) des quattre grandes vaulsures.» Hieraus folgt erstens, daß der Lettner mit drei Tonnen eingewölbt war, zweitens, daß der Durchgang zwischen den beiden Portalen mit einer Tonne gewölbt war (der vierten genannten) und drittens, daß der Entwurf die Gestaltung der späteren Ausführung zeigt. Damit ist die Möglichkeit eines Kreuzgewölbes für die Ausführung abgelehnt, die nach dem Muster des Lettners von Herzogenbusch (jetzt London, Victoria and Albert Museum) von kompetenter Seite behauptet wurde und von grundlegender Bedeutung für die Gestaltung der Schmalseite[1] gewesen wäre.

Zu erwägen ist auch die Widerlagerung, die bei der Tonne mit Rücksicht auf den starken Seitenschub besonders stark sein muß. Die mittleren Pfeiler sind nicht bedroht, da der Seitenschub beiderseitig aufgehoben ist, wohl aber die Eckpfeiler und Seitenarchitrave. Sie sind zweifellos zu schwach, um den Schub der halben Tonne zu widerlagern; doch ist die Gesamtkonstruktion dadurch in sich fest verankert, daß auf der Schmalseite zwischen unterem und mittlerem Architrav ein schweres Relief beide fest verbindet, dieses nebst dem starken mittleren Architrav fest in die anstoßende Mauer des massiven Hinterbaus eingefügt und mit dem mittleren Architrav der Vorderseite zu einem widerstandsfähigen Ganzen verbunden ist. Auch sind die Dimensionen des Baues so kleine, daß konstruktiv ein Bedenken gegen die Marmortonne unbegründet erscheint. Von den wenigen erhaltenen Renaissancelettnern zeigt der Lettner von Tournai auch die Tonne. Dort ist die Widerlagerung eine bessere, allerdings dadurch die Gesamtwirkung etwas plump. Der Lettner von St. Germain (Tafel XXXI) zeigte dieselbe Disposition, wie unser Lettner. Das gestattet einen Rückschluß, weil St. Germain nach dem Vorbilde von Ste. Waudru erbaut war und diesen in vielen Punkten nachahmte. Also stützen sich beide gegenseitig in ihren Dispositionen. (Vgl. «Item, trois arches de marbre etc.» im Vertrag Hackart. Anhang I B 12).

Die Schiffseite war sehr reich ornamentiert. Die Rechnungen nennen

---

[1] Ein sicherer Beweis für die Tonne liegt auch darin, daß der Vertrag Nonon keine Bogenrahmen für die Schmalseite in seiner erschöpfenden Aufzählung aller Glieder aufführt.

die menues tailles d'albastre neben den pierres d'albastre. Der mittlere Hauptarchitrav war hier ornamental, auf Schmal- und Chorseite dagegen mit kleinen szenischen Reliefs gefüllt. Ornamente befanden sich außerdem an allen Flächen der Postamente, an dem unteren Teil aller Säulenschäfte, dem oberen und unteren Fries und den Gebälkstücken der Tragpfeiler, in den Bogenzwickeln, den dreieckigen Lünettenfeldern, den kleinen Zwickeln der Nischenbogen und der Flachbogen, welche die Reliefs umrahmten. Alle Hauptgesimse, grade wie runde, waren zur Belebung mit einem Alabastereierstab verziert. Eine sichere Rekonstruktion aller dieser Ornamente ist indessen unmöglich, da irgend welche Reste heute nicht mehr vorhanden sind.[1]

Schmalseite.[2]

Sie ist im engen Anschluß an die Schiffseite gebildet. Gesamthöhe und Höhe der horizontalen Abteilungen sind durch diese bestimmt. Der Eckpfeiler mit den Ziersäulen und die gesamte Profilierung gibt die Seitensicht der Schiffseite wieder. Die Friese sind durchgezogen. Es entstehen zwei vertikale Kompartimente. Die Breite des ersten ist bestimmt durch die Breite des großen Reliefs (hier Geißelung ca. 130 cm). Die Begrenzung rechts ist durch den Eckpfeiler der Schiffseite gegeben, der linke Pfeiler ist diesem gleich gebildet. So entstehen zwei große Felder. Das untere enthält das Geißelungsrelief. Das obere ist analog der Schiffseite mit Balustrade und darunterliegendem Relief (Abend-

---

1 Meine Bemühungen, Reste dieser Ornamente zu finden, sind erfolglos gewesen. In Mons wurde mir versichert, die Regierung habe einst Ornamentstücke vom Lettner für ca. 10000 Frcs. erworben. Ich habe selbst das Musée Cinquantenaire und den Speicher und Keller von Porte de Hal durchsucht und nichts gefunden. Herr Destrée vom Musée Cinquantenaire hatte die Güte, die einschlägigen Einträge in der Direction des Beaux Arts und des Musée des antiquités durchsehen zu lassen — ohne Erfolg. In der 6. Seitenkapelle links in Ste. Waudru sind zwei Ornamentstücke als Predelle arrangiert. Sie passen jedoch im Stil nicht zum Lettner, sind später und scheinen von den Chor- oder Kapellenschranken herzurühren. In St. Nicolas-en-Havré in Mons sind in der Schranke von Chorkapelle fünf rechts (Chapelle Ste. Barbe) Ornamentstücke verwendet, die in Maßen, Material und Stil zum Lettner gehören könnten. Nach Hachez (Mémoire de cette église, Mons 1859, p. 13, 14, 44) waren in der am 15. Januar 1664 verbrannten damaligen Kirche Gestühl und Lettner aus dem XV. Jahrhundert, 1540 wurde die Sakramentskapelle, zwischen 1550 und 1594 die Matthias- und Johanneskapelle ausgebaut, 1644 nach einer Résolution des mambours eine Chorschranke à la carolle du fond errichtet. Die Jahreszahl 1779 an der Barbarakapelle bezieht sich sicherlich auf die Neuerrichtung der Schranke nach dem Brande. Möglich, daß ein Rest jener alten Dekorationen verwendet wurde. Wenn auch eine Attribution der genannten Ornamentstücke an den Lettner von Ste. Waudru ohne sichere Kunde unmöglich ist, so ist doch zuzugeben, daß sie aus der Zeit (spätestens Anfang XVII. Jhrdt.) und gute Beispiele der lokalen Ornamentik von Mons sind.

2 Vgl. Taf. IV. Gezeichnet ist die linke Schmalseite. Die rechte ist entsprechend im Gegensinne gestaltet zu denken.

mahl) mit Rahmenbogen gegliedert. Oberer und unterer Fries sind ornamental gefüllt, der mittlere zeigt ein szenisches Relief, den Judaskuß. Die Breite des zweiten vertikalen Kompartiments ist bestimmt durch die Breite des Friesreliefs «Oelberg». Die übrigen Felder sind gleichgiltig durch Marmorplatten verkleidet zu denken, wie dies beim Lettner von Tournai heute noch der Fall ist. Die Horizontalteilung ist entsprechend dem ersten Kompartiment durchgezogen. Hinter der obersten horizontalen Abteilung befand sich die Treppenmündung.

Die Reliefs der rechten Schmalseite in gleicher Anordnung sind: Kreuztragung (unteres Feld), Grablegung (?) (unter der Balustrade), Vorbereitung zur Kreuztragung und Kreuzannagelung (Fries).

Begründung.

Die Rekonstruktion der Schmalseiten ist bedingt durch die Einwölbung des Lettners, und diese wiederum beruht auf der Interpretation der oben angeführten Stelle des Vertrags Nonon in Uebereinstimmung mit dem Entwurf. Bei Annahme eines Kreuzgewölbes träte an Stelle des unteren Feldes ein Rundbogen, der wegen des rechteckigen Gewölbegrundrisses stark gestelzt sein müßte. Bei Annahme der Tonne entstehen zwei etwa gleichgroße Felder horizontal begrenzt durch die drei Friese. Da das Kreuzgewölbe abgelehnt und die Tonne als gesichert oben nachgewiesen worden ist, so ist damit auch die Rekonstruktion der Schmalseite als gesichert anzusehen.

Als Stütze der Rekonstruktion der Schmalseite sei ferner auf den Lettner von Tournai verwiesen, dessen Schmalseite genau die gleiche Disposition zeigt. Er ist in seiner Komposition von unserm Lettner abhängig. Man vergleiche ferner die Dispositionen des Lettners von St. Germain in Mons (Kontrakt von 1575, Tafel XXXII), welche die Abhängigkeit vom Nachbar deutlich zur Schau tragen. Sie stützen durch Rückschluß auch ihr Vorbild in Ste. Waudru.

Der Schmalseite nur ein Kompartiment zu geben und den linken bezw. rechten Begrenzungspfeiler desselben unmittelbar in den Vierungspfeiler einzufügen, ist unmöglich, da die bestimmte Aussage der Akten (A 13, 14) der Schmalseite zwei kleine Reliefs zuweist, deren Unterbringung in einem Kompartiment ihrer Maße wegen unmöglich ist.

Für die Verteilung der Skulpturen enthalten die Akten folgende grundlegende Angaben: das Relief der Geißelung «est posée au retour[1] du docsal vers l'otel St.-Blase» (A 10). Kreuztragung «va au retour du docsal vers l'otel St.-Marcou» (A 9). Das Relief «Crist priant au Jardin des Olives

---

[1] Retour bedeutet zurückgehende Seite, Schmalseite, was mit Sicherheit aus A 8 folgt, wo von deux retours du docsal die Rede ist. Auch in den Gestühlsverträgen von Ste. Waudru und St. Germain (Anhang I B) wird retour in der Bedeutung «Schmalseite» gebraucht. Anders Vertrag Hackart, wo retour etwa zurücktretende Einfassung bedeutet.

va au retour vers l'otel St. Blaze» (A 13). «Comment Judas treyt Nostre-Seigneur contre le retour vers l'ostel St.-Blaize» (A 14). Und ferner: «où on attache Crist à la crois va au bout du docsal vers le puis» (A 24). Der Altar des hl. Blasius befand sich im linken Querschiffsarm, später Altar des gegeißelten Jesus, und derjenige des hl. Marcoul im rechten Querschiffsarm, später Altar der Gnadenmutter Maria.[1] Der Brunnen scheint sich im rechten Querschiffsarm befunden zu haben und gehörte damals zur Kirchenausstattung.[2] Hieraus folgt, daß der linken Schmalseite das große Relief der Geißelung, nebst den kleinen, Oelberg und Judaskuß gehört, letztere historisch geordnet von links nach rechts gemäß der durchgehenden Anordnung der Geschichten. Für die rechte Schmalseite ist ganz sicher nur die große Kreuztragung. Auf Grund der Angabe, die Kreuzanheftung befinde sich am Ende des Lettners nach dem Brunnen zu, wurde diesem Relief sein Platz im hinteren Kompartiment angewiesen. Die Analogie fordert noch ein zweites kleines Relief im vorderen Teil in Uebereinstimmung mit der Zahl der erhaltenen und aktenmäßig beglaubigten (10) Reliefs. Also erhält die rechte Schmalseite noch die «Vorbereitung zur Kreuztragung», obgleich in A 22 die zu erwartende Bestimmung vers l'otel St.-Marcoul oder vers le puis fehlt.

Die Füllung des oberen Feldes ist durch kein Beweisstück gesichert. Sie wurde nach Analogie der sechs Reliefkompartimente der Schiffseite mit Balustrade und Relief rekonstruiert. Ferner ist ohne Stütze die Attribution des erhaltenen Abendmahlreliefs, als historisch erste Geschichte, an die linke Schmalseite. Die rechte hat vielleicht eine Grablegung geschmückt, doch ist kein Anhalt vorhanden. Das Fehlen einiger wichtiger Reliefs führt hier zu Unsicherheiten.

Hier ist der Ort, die Gründe anzuführen, weshalb das Waltrudisrelief aus den Lettnerskulpturen auszuscheiden ist. Baert[3] nennt als zum Lettner gehörig: Ste Waudru faisant bâtir une église. Nimmt man an, es gehöre zum Lettner, und versucht es einzuordnen, so ergibt sich, daß das Relief nach Inhalt und Maßen nicht zum Lettner paßt. Es gibt kein Feld, in das es sich fügte. Die Maße des Reliefs sind $70 + 50 = 120$ hoch, 110 breit. Das einzige diskutierbare Feld wäre das unter der Balustrade. Maß 120 breit : 100 hoch, mit Rahmen! Also unmöglich. Man nehme dem oberen Felde der Schmalseite die Balustrade: dann ist es 170 hoch, 120 breit. Auch hier macht die Höhe Schwierigkeiten. Der Ausfall der Balustrade ist mit Rücksicht auf die Komposition unmöglich. Außerdem wäre dann noch ein gleichgroßes Gegenstück auf der andern Schmalseite, die doch als analog aufgebaut zu denken ist, erforderlich. Dieses fehlt. Und ein ästhetischer Grund: es entstehen zwei etwa gleich große Felder, gleichmäßig mit zwei großen Reliefs gefüllt übereinander. Man versuche,

---

[1] Vgl. Devillers, Mémoire p. 67 f. Der hl. Marcoul war patron des merciers et toiliers.

[2] Vgl. den Brunnen im rechten Seitenschiff des Straßburger Münsters auf dem Brunnschen Stich.

[3] A. a. O., p. 538. — Tafel XXVI. — Vgl. ad. 4. Baert folgen ohne Kritik: Le Mayeur-Delmotte, Gloire Belgique, p. 114 ff.; Mathieu, Biographie montoise, p. 124 ff.; Devillers, Mémoire, p. 45.

sie zu zeichnen. Sie wirkten sehr eintönig und ständen dekorativ im Widerspruch zur Schiffseite. Der Stil des Reliefs wäre kein Hindernis. Daß die Akten schweigen, ist nicht entscheidend, da das Relief vor 1545 geliefert sein könnte. Daß Vinchant es gar nicht und als Gegenstand der Reliefs nur die Passion Christi erwähnt, wiegt schon schwerer. Entscheidend sind die Maße, der Inhalt und der ästhetische Grund. Das Waltrudisrelief gehört nicht zum Lettner. Baert hat geirrt.

Chorseite.[1]

Das mittlere und Hauptkompartiment ist in den allgemeinen und einzelnen Maßen eine Kopie des mittleren Kompartiments der Schiffseite nach dem Entwurf. Die Abweichungen sind folgende. Die Nische ist gleich den Seitennischen, nicht gleich der Mittelnische gebildet. Die Reliefielder zu beiden Seiten sind fast quadratisch und größer als diejenigen gleichen Orts der Schiffseite. Der Hauptfries zeigt nur in der Mitte Ornament, an den Seiten Reliefs. Das Lünettenglied wird in seiner ganzen Höhe und in fast ganzer Breite von einem großen Relief gefüllt, das direkt auf dem oberen Portalgesims aufsitzt. Die Seitenkompartimente, schmaler und zum größeren Teil vom Gestühl verdeckt, haben nur zwei horizontale Glieder, Balustrade und Relieffries. Vertikal teilt ein Pfeiler als Hintergrund einer Statuette in zwei Kompartimente. Das darunterliegende rechteckige Feld ist indifferent mit einer Marmorplatte verkleidet und zum Teil von den Krönungen des Gestühls verdeckt zu denken.

Die Mittelnische enthält die Statue des Salvator mundi, den rechts und links an den Pfeilern der Seitenkompartimente David und Moses umgeben. Himmelfahrt und Ausgießung des heiligen Geistes flankieren den Salvator, und beherrschend füllt das Feld darunter das große Auferstehungsrelief. Die drei Friese sind in der Mitte dieselben, wie die der Schiffseite. Oberer und unterer sind ebenso ornamental geziert zu denken, der mittlere dagegen, in den Seitenkompartimenten höher gerückt, zeigt szenische Reliefs, wie die Schmalseiten, in der Mitte Passion (Christus vor Kaiphas, Christus nimmt sein Gewand) an den Seiten Apostelgeschichte (Noli me tangere und der ungläubige Thomas, Auslosung Mathäi und Tod des Ananias). Das Gestühl wurde nach der Rekonstruktion unter III, 1 schematisch eingetragen, um das Ineinanderwirken von Lettner und Gestühl klarzustellen.

---

[1] Vgl. Tafel V.

Begründung.

Der Entwurf ist in analoger Uebertragung zu verwenden. Vinchant nennt in seiner Beschreibung nur Salvator und Auferstehung. Baert und Devillers zählen nur die Stücke auf ohne Rücksicht auf deren Anordnung. Rekonstruktiv grundlegend sind die Aussagen der Akten. Das Auferstehungsrelief «va deseure la porte du docsal par-devers le ceur» (A 31, 32). Himmelfahrt und Ausgießung finden ihren Standort nach übereinstimmender Aussage von Rechnung und Quittung «vers le cuer deseulre le grande histoire de la Résurrection à deulx costez» (A 34, 35). Von Salvator, David und Moses heißt es nur, sie seien «pardedens le coer» (A 37, 38). Ergänzend berichtet Vinchant, es befände sich «au-desoub de la statue de Notre Seigneur une pièce admirable de la résurrection.» Dies ergänzt der Vertrag Nonon dahin, daß «à l'endroit de laditte chayère par dedens le cuer y auera deux pilliers de marbre noir semblables aux premiers, qui serviront pour recevoir une custode d'un grant ymaige.» Ferner heißt es dort, nachdem die Lieferungen für die Nischen der Vorderseite besprochen sind: «comme aussi seront les grans ymaiges pardedens le cuer.» Endlich vergleiche man A 39, 40, wo Dubroeucq in einer Generalquittung auch die taibles d'albastre et ordonnansse faitte autour du Salvatoer erwähnt. Durch diese Aussagen ist auch die Nischenbildung gestützt. Ob die erwähnte custode etwas abweichend von den Nischen der Vorderseite gebildet war, bleibt ohne Reste unentscheidbar. Tatsache ist, daß die Statue ca. 165 cm also ungefähr gleich groß war, wie die Statuen der Schiffseite.

Die Verteilung der zehn kleinen Reliefs auf Grundlage der Akten soll hier im Zusammenhange besprochen werden. Sie werden in zwei Serien 1—7 und 8—10 verrechnet (A 11—15 und 21—24). Die Maße schwanken in der Höhe zwischen 30 und 35 cm, was durch Verletzung der Ränder beim Herausreißen zu erklären ist. In der Breite sind zwei Arten: sechs zu ca. 120 cm und vier zu ca. 100 cm zu scheiden. Die Serie der vier ist fast unbeschädigt, von den sechs sind zwei stark beschädigt und in ein Stück zusammengefügt: Judaskuß und Christus nimmt sein Gewand. Die Akten nennen sie im Allgemeinen «histoirettes basses qui vont desoubz les ballustres dud. doxal» (11, 21). Bestimmt bezeichnet sind: Christus als Gärtner, der ungläubige Thomas, Auslosung Matthäi als desous les ballustres devers le ceur (12); Tod des Ananias als par-dedens le ceur (13); Oelberg und Judaskuß als contre le retour vers l'ostel St.-Blaize (13, 14); Kreuzanheftung als au bout du docsal vers le puis (24). Nicht besonders bestimmt ist der Standort von Christus vor Kaiphas (15), Christus nimmt sein Gewand (23) und Vorbereitung zur Kreuztragung (22). Die vier erstgenannten sind die zu 100 cm Breite. Sie ordnen sich aktengemäß, in Stil und Maßen passend, in historischer Folge ohne Schwierigkeit in die Komposition der Chorseite unter die Balustraden als Darstellungen aus der Apostelgeschichte ein. Von der andern Serie von sechs zu 120 cm aus der Passion sind zwei zweifelsfrei schon oben der linken Schmalseite eingereiht, die historisch ersten, Oelberg und Judaskuß. Es bleiben vier Reliefs und vier Felder. Eines soll am Ende nach dem Brunnen zu seinen Standort haben. Der Brunnen befindet sich üblicherweise im rechten Quer-

oder Seitenschiff, sicher nicht im Chor. Die Analogie erfordert für die rechte Schmalseite noch ein zweites Relief. Die beiden Felder der Chorseite, in denen die übrigbleibenden zwei Platz finden könnten, befinden sich aber nicht «unter den Balustraden», sondern im Hauptarchitrav über dem großen Relief, genau wie auf den Schmalseiten. Hierin ist eine genaue Uebereinstimmung der Komposition von Schmalseiten und Mittelkompartiment der Chorseite vorhanden. Zwei Reliefs stellen die Szene vor und nach der Kreuztragung dar und befanden sich vermutlich in dem Fries über dieser, eins mit urkundlichem Rückhalt (vers le puis). Daher wurden «Vorbereitung zur Kreuztragung» und «Kreuzanheftung» dem Fries der rechten Schmalseite attribuiert, und es blieben für den Hauptfries der Chorseite die letzten beiden übrig: Christus vor Kaiphas und Christus nimmt sein Gewand. Es ist zuzugeben, daß inhaltlich diese beiden Reliefs der Passion nicht recht zu den Schlußszenen des großen Dramas darüber und darunter passen. Die Akten sagen aber ausdrücklich, daß nur zehn kleine Reliefs geliefert wurden (X^e et dernière: 21; qui est la dernière des dix: 24), und kein Hinweis auf die Schiffseite, dagegen der bestimmte auf die Chorseite ist vorhanden. Dazu kommt die zwingende kompositionelle Analogie von Friesschmuck der Schmal- und Chorseite. Für die Szenenfolge gilt die historische Anordnung von links nach rechts als allgemeine Regel.

Zu diskutieren ist ferner die Gestaltung der Seitenkompartimente. Sicheren Anhalt bieten die genannten kleinen Reliefs aus der Apostelgeschichte je 100 cm breit. Sie bilden einen Fries unter der Balustrade nach klarer Aussage der Akten. Lage des Frieses, wie Vorhandsein der Balustrade ist dadurch gesichert. Kein Anhalt ist vorhanden für die Gestaltung des Standorts der Statuetten David und Moses. Folgende Ueberlegung war leitend: bei Breite der Seitenfriese von 100 + 100 + zweifacher Pilasterbreite beträgt die Gesamtbreite der Chorseite 10 m = der lichten Entfernung der Vierungspfeiler. Nimmt man eine Nische im Seitenkompartiment an, so muß man ein Eindringen des Lettners in den Kern der Vierungspfeiler zugeben, was für die Tragkraft dieser wichtigsten Pfeiler des Kirchengebäudes bedenklich wäre. Eine Wegnahme der Profile für Einfügung der Schmalseite würde oben konstatiert. Hier würde es sich jedoch um eine Verringerung des Pfeilerkerns am unteren Ende handeln. Für eine Nische würde höchstens die unklare Aussage des Vertrags Nonon sprechen: «comme aussi seront les grans ymaiges par-dedens le cuer.» Die Seitenkompartimente sind nebensächlich und in Unterordnung durchgebildet. Eine Nische würde ihnen kompositionell zu große Bedeutung geben. Auch Größe und Behandlung der Statuetten zeigen diese Nebensächlichkeit. Aus diesen Gründen wurde Balustrade mit darunterliegendem Fries durch einen Pilaster derselben Breite, wie die übrigen dieses Horizontalgliedes, in der Mitte geteilt. Die Statue, deren Hintergrund er ist, wird von einer Konsole getragen, die denjenigen der Schiffseite gleichgebildet ist. Der Lettnerkörper dringt nicht in den Pfeilerkern ein, sondern ist zwischen den Pfeilern eingespannt. Für das Feld unterm Fries ist keine Füllung überliefert. Die füllende Marmorplatte dient zugleich als Hintergrund für die Gestühlskrönungen und wirkt vermittelnd zwischen Lettner und Gestühl. Es sei bemerkt, daß die sechs Balustradenteile hier sämtlich

gleiche Breite und gleiche Teilung haben (sechs Arkadenbogen, fünf Halb-, zwei Viertelsäulen), und daß sie ihrerseits sämtlichen Teilbalustraden der Schiff- und Schmalseiten gleich sind. Dies ist für Harmonie und geschlossene einheitliche Wirkung ein wesentliches Element.

Der Versuch, den Reliefs Himmelfahrt und Ausgießung keine Rahmenbogen zu geben, da sie im Format ganz in ihre Felder hineinzupassen schienen, abweichend von der Schiffseite, — erwies sich als unausführbar; denn der Vertrag Nonon zwingt, sie mit Bogen zu versehen, indem er sagt: «Item, les molures et arière-pilliers des histoires par-dedens et par-dehors avoecq les archures comme dessus etc.». Was das Format dieser Reliefs anlangt, so stellen sie ein Mittelformat zwischen den Reliefs unter den Balustraden der Schiffseite auf der Ausführung und den im Entwurf beabsichtigten Genesisreliefs dar. Sie sind fast quadratisch. Ob Dubroeucq dieses Format zur Ueberleitung vom großen zu den kleinen Reliefs größer gewählt hat? Oder erschien es ihm für diese Kompositionen später geeigneter, da es Schwierigkeiten bietet, eine Himmelfahrt im Querformat zu komponieren?

Die Pfeiler sind denen des Entwurfs nachgebildet. Der Vertrag Nonon schreibt sechzehn Pfeiler im obersten Glied vor. Die Rekonstruktion ergiebt vier auf der Chorseite, Mittelkompartiment, je zwei auf den Schmalseiten und je vier in den Seitenkompartimenten der Schiffseite, also ausschließlich der Mittelnische. Endlich sei noch eine konstruktive Schwierigkeit erwähnt. Das Auferstehungsrelief hat ein sehr bedeutendes Gewicht und ruht auf einem im Verhältnis zu dieser Last schwachen Architrav. Dieses Bedenken wird durch folgende Erwägungen aufgehoben. Das Relief wird sicherlich in die Wände übergegriffen haben und in den Pfeilern fest eingelassen gewesen sein. Jetzt im herausgerissenen Zustande sind die Seiten verstümmelt. Außerdem wird es im oberen sehr kräftigen Architrav eingemauert und mit Eisenklammern verankert gewesen sein. Auch mit der dahinter sich anlehnenden Tonne des Durchgangs konnte es verstrebt werden. Endlich kann man sich den Mittelpfeiler des Chorportals um dieses Reliefs willen als feststehend denken. Bei geschlossener Tür stützt er jedenfalls.

Grundriß.[1]

Die Gestaltung des Grundrisses ist bedingt durch diejenige der Schiff-, Schmal- und Chorseite. Aus ihnen folgen die Maße. Zwei Hauptteile ergeben sich: der Lettnerkörper und der vordere Teil, der in eine Bogenstellung von drei Jochen aufgelöst ist. Darüber befindet sich eine Bühne, die durch eine Brüstung begrenzt ist. Der Lettnerkörper ist zwischen die Vierungspfeiler eingespannt, sie ihrer Profile beraubend, aber nicht in ihren Kern eindringend. Er wird in der Breite des Mittelkompartiments von einem Durchgang durchbohrt,

[1] Vgl. Tafel VI. Der Schnitt wurde als oberhalb der Postamente gelegt angenommen.

der mit einer Tonne eingewölbt und an Schiff- und Chorseite durch ein Portal verschlossen ist. So besteht er aus drei Teilen, dem Durchgang und zwei Seitenteilen. Der Lettnerkörper reicht nach dem Chor zu bis an den inneren Rand der Vierungspfeiler, und in dieser Höhe befindet sich also auch die Wand der Chorseite und das Chorportal, an die das Gestühl direkt anstößt. Die Seitenteile sind aus starken Randwänden aufgemauert zu denken, die obere Bühne aus Holz hergestellt. Der rechte Teil trägt die Orgel, der linke birgt die Treppenanlage in sich, bestehend aus zwei Wendungen und Absatz. Die Tür zur Treppe befindet sich innen im Durchgang am Chorportal links. Unter den beiden seitlichen Bogenjochen befinden sich Altäre, die hier unter der Schnittfläche liegen.

Begründung.

Das Vorhandensein von zwei Portalen geht aus folgender Stelle des Vertrags Nonon hervor: «plus les deux portaulx par-dedens et hors le cuer de ladite église avoecq les-demy-pilliers tous fournis». Die Einwölbung des Durchgangs zwischen beiden Portalen mit einer Tonne folgt aus den S. 35 zitierten Stellen desselben Vertrags. Die Treppenanlage ist gesichert durch den Plan des Chors aus dem XVIII. Jahrhundert (Tafel IV). Das Gestühlsgutachten (Anhang I B 7) spricht von «deulx wisseries du docsal» und von «toutte wisserie auec son cassy dormant.[1]» Eine Wendeltreppe im eigentlichen Sinn, wie sie beim französischen Lettner des XV. Jahrhunderts üblich war, wo der Lettner eine Brücke zwischen zwei Ambonen oder Treppentürmchen bildete, scheint hier nicht vorzuliegen, sondern eine schmale Treppe mit zwei Wendungen. Ueber den Orgelkasten vgl. A 20. Sein Standort ist nicht bestimmt bezeichnet, aber zwingend gegeben.

Endlich ist die Lage der Chorwand nicht zweifelsfrei. Für die Grundrißdisposition der Chorseite ist der Plan (Tafel IV) grundlegend. Er zeigt, daß das Gestühl an der Chorseite des Lettners herumgeführt war und diesen zum größten Teil verdeckte, nur das Portal freilassend.[2] Er weist der Treppe ihren Ort an, er zeigt, wie der Lettner zwischen die Vierungspfeiler eingespannt war. Die Verbindung von Lettner und Gestühl kann jedoch nicht so gewesen sein, wie der Plan es darstellt, hier muß ein Irrtum des Zeichners vorliegen. Man beachte, daß der Plan wahrscheinlich von einem Nichtarchitekten und sehr ungenau und schematisch gezeichnet ist, trotz Eintragung einiger Maße. Nicht einmal die Profile der Pfeiler sind eingezeichnet, dagegen jedes Bänklein um so genauer. Der Plan ist eben eine Darstellung der Plätze im Chor und deren Verteilung nach Rang und Stand.[3] Die architektonisch genaue Grundrißdisposition

---

[1] Chassis dormant = fester Rahmen (Ggs. beweglicher R.).
[2] Dasselbe sagt der Gestühlsvertrag, Anhang I B 3.
[3] Vgl. oben S. 27 f.

zu geben lag dem Zeichner fern. Nach dem Plan scheint der Lettnerkörper in Höhe des Portals (P) aufzuhören und ein freier Raum zwischen diesem und dem Gestühl sich zu befinden, der links durch die Treppe zum Lettner (N), rechts indifferent vielleicht durch Mauer- oder Holzwerk gefüllt wird. Ein Portal ist nur am Rande des Plans (auch dieses wohl nicht am rechten Orte, vgl. Tafel VI), nicht auch in Höhe der Gestühlsrückwand eingetragen. Im Gegensatz hierzu bin ich überzeugt, daß die Chorwand und das Innenportal sich in Höhe der Gestühlsrückwand, das Außenportal noch ein Stück weiter nach dem Schiffe zu in Höhe der Altarwand befanden. Man denke sich in dieses Interieur hinein. Man fühle sich vom Chor umschlossen, umgeben vom Gestühl, das sich in den Lettner hineinfügt, und betrachte so mit lebendiger Phantasie dieses Kompositionsensemble, lasse rein ästhetisch diesen Zusammenklang, dieses Ineinanderfließen von Lettner und Gestühl im Ganzen des Chorinterieurs auf sich wirken. Und dann denke man sich die Chorwand des Lettners zurücktreten und einen Zwischenraum von ca. 1.20 m hier gähnen, schlecht gefüllt links durch die Wandverkleidung, rechts durch die Treppenmündung, im Hintergrunde das Portal und die Skulpturenwand darüber, eingeklemmt zwischen zwei Wände. Eine solche Disposition ist ganz unerträglich und zerstört den klugen Aufbau der Chorseite, der das Sicheinfügen des Gestühls kompositionell zu seiner Voraussetzung hat. Die Geschlossenheit und Einheit der Wirkung dieses künstlerisch vollkommenen Chorinterieurs, das der Komposition Dubroeucqs, wie dem Geschmack des Kapitels Ehre macht, würde durch die Anordnung dieses Plans vernichtet. Hier muß der Zeichner die Eintragung der beiden Portalstriche in Höhe der Gestühlsrückwand aus Nachlässigkeit oder einer unbekannten Absicht unterlassen haben.

Die Gestaltung unseres Lettners zeigt heute der Lettner von Tournai, allerdings in einem späteren schlechten Arrangement aus unechtem Material. So wie ihn Cornelis Floris einst konzipiert hat, dürfte er sich eng an die Chorseite von Ste. Waudru anlehnen. Eine Disposition, die heute noch der Lettner von Nieuport in seiner Chorseite zeigt, wo der obere Teil über das Gestühl vorgekragt ist, war sicherlich in Ste. Waudru nicht angewendet.

Beschreibung des Lettners.[1]

Der Lettner, der sich von 1548—1797 an dem Punkt, wo Chor und Querschiff aneinander stoßen, in Ste. Waudru in Mons befand, war dem Grundriß nach eine erhöhte Bühne von ca. 12 bis 10 m Breite und ca. 5 m Tiefe, die den Chor nach dem Schiff zu abschloß. Sie hatte den Zweck, Personen und Vorgänge im Chor den Augen der

[1] Obgleich eine Wiederholung vieler in der Rekonstruktion behandelter Einzelheiten hier unvermeidlich ist, so würde doch die Unterdrückung dieser Beschreibung in einer eingehenden monographischen Behandlung eine zu empfindliche Lücke bedeuten. Sie erscheint allein dadurch notwendig und gerechtfertigt, daß die Zwecke von Rekonstruktion und Beschreibung durchaus verschieden sind.

im Schiff Versammelten zu entziehen, und die Musik, bestehend aus Orgel, Sängern und Musikanten aufzunehmen. Pulte zur Verlesung von Evangelium und Epistel scheinen hier nicht vorhanden gewesen zu sein, da der Gottesdienst für Nichtangehörige des Kapitels nicht hier, sondern im benachbarten St. Germain stattfand, und derjenige in Ste. Waudru, außer an besonderen Festtagen, nur ein interner für die Stiftsdamen war, also nur den Chorraum erforderte. Aus ästhetischen Rücksichten war der nach dem Schiff zu gelegene vordere Teil der Bühne in eine Bogenstellung von drei Jochen aufgelöst, die mit drei Tonnen eingewölbt waren. In Breite des Mitteljoches führte ein Durchgang durch den Bühnenkörper, der ebenfalls eine Tonne trug und vorn und hinten mit einem Portal verschlossen war. Auf der mit einer Brüstung versehenen oberen Bühne befand sich die Orgel in dem Orgelkasten, die Bänke und Pulte der Sänger und Musikanten und ein Altar in der nach dem Schiff vorkragenden Mittelnische[1]. Eine Treppe führte im linken Bühnenkörper vom Durchgang aus in zwei Wendungen zur Bühne empor.

Die Außenwände dieser Bühne waren architektonisch durchgebildet und mit reichem Skulpturenschmuck versehen. Im Aufriß schieden sich Körper und Brüstungswand, welche letztere mit der Attika der römischen Architektur eine äußerliche Aehnlichkeit hatte, aber als architektonisches Glied etwas anderes bedeutete. Die Architektur des unteren Kompartiments war auf Schiff- und Schmalseite durch die drei tragenden Tonnen bestimmt, so daß auf der Schiffseite eine Arkadenreihe von drei Rundbogen gebildet wurde. Sie wurden getragen von vier Pfeilern, deren quadratischer Kern, an den vier Seiten gleichgroße Vorlagen hatte, die im oberen Teil in Säulen übergingen, deren Gebälkstücke mit dem Pfeilerkern verkröpft waren. So entstand ein Pfeiler mit vier begleitenden Säulen, der dem gotischen Bündelpfeiler ähnlich und dessen Renaissanceumbildung war. Auf den Gebälkstücken dieser Säulen, sie zugleich als Konsolen benutzend, standen die vier Kardinaltugenden, die vier dahinterliegenden Pilaster verdeckend. Das Ganze war durch den kräftigen Hauptarchitrav abgeschlossen. Die Schmalseite hatte der Tonne wegen, in Höhe des Pfeilergebälks einen horizontalen Abschluß. Dadurch entstand noch ein großes Feld bis zum Hauptarchitrav, der zur Brüstungswand über-

[1] Dieser Altar war vermutlich dem heiligen Kreuz geweiht und auf ihm stand vielleicht das Kruzifix, das heute auf dem Magdalenenaltar sich befindet (Tafel XXVII). Die Kreuzigungsgruppe war vermutlich darüber in der Höhe auf einem Tragbalken angebracht.

leitete. Diese zeigte eine besonders reiche Gliederung als Dekorationsträgerin. Auf der Schiffseite ergaben die drei Arkaden auch oben drei Abschnitte, die übereinstimmend nach dem gleichen Motiv geteilt waren. In der Mitte in ganzer Höhe durchgehend und den Bogenscheitel betonend eine Nische, deren Randpfeiler von Konsolen getragen wurden. Die Mittelnische war durch Vorkragung und reichere Durchbildung mittels Verdoppelung der flankierenden Säule mit Nischenfüllung gemäß ihrer zentralen architektonischen Bedeutung stärker betont. Dadurch entstanden zwei seitliche Felder, welche ihrerseits durch horizontale Teilung in zwei Felder zerlegt waren, deren oberes das krönende Zierglied einer durchbrochenen Arkadenbalustrade mit Blendsäulchen, deren unteres ein Relief umrahmt von einem Flachbogen enthielt. So entwickelte sich in jedem Abschnitt ein Spiel von Vertikalen und Horizontalen, ein Aufwallen in der Mitte und symmetrisches Herabsinken der Linien auf den Seiten, und zeigte sich schon hier im Einzelglied die harmonische Auswägung und kunstreiche Führung der Linien und Flächen, die das Gesamtwerk kennzeichneten. Ein Fries von der Höhe des Pfeilergebälks und ein stark betontes Gesims gab der Geländerwand nach oben den Abschluß, deren Schmalseite im vorderen Kompartiment die einfache Teilung des Nebenfeldes in zwei horizontale Glieder mit Balustrade und gerahmtem Relief, im hinteren Kompartiment eine indifferente Marmorfüllung zeigte. Auch die Arkadenwand unter den Gewölben war reich durchgebildet und wirkte im Gesamteindruck mit. Die Mittelwand füllte das Außenportal, unten als Sockel, oben als durchbrochene Säulchenarkade ausgeführt. Vor den Seitenwänden war unten beiderseits ein massiver Altartisch mit der Wand verbunden, darüber ein rechteckiges Feld mit Blendarkaden- bzw. Blendnischenfüllung, streng im Stil, aber nicht hervortretend, nebensächlich gehalten. Die Tonnenlaibungen umschlossen drei Lünetten, die oberen Abschlüsse der drei Wandteile, und diese waren mit Rundmedaillons gefüllt. Ob die Tonnen Kassetierung und Rosetten trugen oder glatt oder in Uebereinstimmung mit dem Entwurf dekoriert waren, darüber schweigen der Vertrag Nonon und die Beschreiber.

Die Chorwand unserer Bühne, deren Seitenkompartimente das sich anschmiegende Gestühl im unteren Teil verdeckte, war nach demselben Prinzip geteilt. Nur das Mittelkompartiment hatte volle Durchbildung. Seine Brüstungswand war nach dem Motiv der Schiffseite gegliedert: Mittelnische, die Seitenfelder in zwei Horizontalstreifen mit Balustrade und Rahmenrelief. Das untere Kompartiment verriet nur

im unteren Glied die Mündung des Durchgangs durch die Türanlage, das obere Glied war in seiner ganzen Ausdehnung von einem großen beherrschenden Relief gefüllt. Beide Kompartimente schied, wie vorn, der breite Hauptarchitrav, oben Fries mit Krönungsgesims, unten überm Portal als Türsturz ein Fries von der Höhe des Gebälkstücks über den Tragpfeilern. Die Seitenteile, soweit sie sichtbar, waren einfach und unbetont mit zwei horizontalen Gliedern geziert, Balustrade und Fries, durch einen Pilaster geteilt. Das untere Feld war frei.

Die so gegliederten Bühnenwände waren mit reichem plastischen und ornamentalen Schmuck versehen. Die Hauptwand war die Schiffseite. Diese beherrschten die drei Nischenstatuen der theologischen Tugenden Glaube, Liebe, Hoffnung (in dieser Reihenfolge von links nach rechts). Schon erwähnt wurde der Standort der vier Kardinaltugenden vor den Pilastern über den Pfeilern: Stärke, Mäßigung, Gerechtigkeit, Klugheit (in dieser Folge); jene Einzelindividuen, ihrer Bedeutung an Inhalt und Standort bewußt und gemäß, die Bewohnerinnen ihrer Nische, diese allegorisch steif, Abstraktionen, Trägerinnen, Füllungen. Die ruhende Horizontale bildete die Serie der acht Reliefs unter den Balustraden, sechs auf der Schiffseite, je eins auf der Schmalseite. Sie stellten die Passion Christi dar. Leider sind nur drei Stücke erhalten: Abendmahl, Ecce homo, Verurteilung Christi, von denen das erste der linken Schmalseite, die beiden andern der Schiffseite rechts und links von der Mittelnische attribuiert wurden.[1] Die großen unteren Felder der Schmalseiten, enthielten zwei Hauptstücke der Lettnerskulpturen: Geißelung links, Kreuztragung rechts. Endlich wirkten im Gesamteindruck der Schiffseite noch die Füllungen der Rundmedaillons der drei Lünetten; die Reliefs Schöpfung, Jüngstes Gericht, Triumph der Religion (in dieser Folge). Dieselbe Wand trug wahrscheinlich in ihren Blendarkaden Statuen von Propheten, Patriarchen, Heiligen. Das große beherrschende Relief der Chorseite über dem Portal: hatte die Auferstehung als Gegenstand. Die Nische des Oberteils umrahmte den Heiland der Welt und war flankiert von den Reliefs Himmelfahrt und Ausgießung des heiligen Geistes. Endlich war der Fries des Hauptarchitravs, auf der Schiffseite ornamental geziert, auf Chor- und Schmalseite mit kleinen szenischen Reliefs gefüllt und zwar zeigte die linke Schmalseite Oelberg und Judaskuß, die rechte Vorbereitung zur Kreuztragung und Kreuzanheftung, die Chorseite, in der Mitte Christus vor Caiphas

[1] Vermutungen über die Stoffe der andern vgl. unten S. 68.

und Christus nimmt sein Gewand, in den höher gerückten Seitenteilen links Noli me tangere und den ungläubigen Thomas, rechts Auslosung Matthäi und den Tod des Ananias.

Reicher Ornamentschmuck bedeckte jedes freie Plätzchen: die drei Friese, alle Postament- und freien Pilasterflächen, die unteren Säulenschäfte, die Zwickel der Bogen und kleinen Flachbogen, die Lünettendreiecke, verkröpften Gebälkstücke etc. Leider ist kein sicheres Stückchen erhalten. Ob der auf dem Entwurf skizzierte später ausgeführt wurde, ist ungewiß und unwahrscheinlich. Selbst Gesimse und Rahmen von schwarzem Marmor waren von Ziereierstäben aus Alabaster belebt. Die Profile waren mit besonderer Liebe und Verständnis in italienischem Geiste fein und reich durchgebildet.

Was das Material anlangt, so war der nicht sichtbare Teil des Lettnerkörpers gemauert, alle Rahmenteile von schwarzem polierten Marmor, alle plastischen und ornamentalen Teile von gelblichem Alabaster, die Wölbungen der Nischen und Rahmenbogen von Avesner Stein (cf. Vertrag Nonon A 3).

3. DAS ARCHITEKTONISCHE.

Der so in seiner Gestalt festgelegte Lettner von Mons nimmt eine wichtige Stellung in der Geschichte des Lettners ein. Für die Niederlande ist er, soweit heute unsere Kenntnis reicht, die erste Gestaltung dieses Baugliedes in der Periode des italienischen Einflusses. Er ist in reiner Renaissance durchgebildet und zeigt keine Uebergangs- oder Mischformen, kein Nebeneinander beider Stile, wie dies sonst so oft in Kirchengebäuden, Altären, Gemälden dieser Zeit der Fall ist. Die Grenzperiode zweier Stile verrät sich dadurch, daß verschiedene Bauglieder noch im Geiste und in der Gewohnheit des alten Stils in den Formen des neuen konstruiert sind.

So sind die Verhältnisse des Entwurfs, die Tragpfeiler, die Flachbogen, die Ziersäulen nach ihrem Geiste noch gotisch. Renaissancegemäß hätten die Verhältnisse größer, weiter, klarer, einfacher sein müssen. Die Tragpfeiler sind die Uebersetzung gotischer Bündelpfeiler, deren gotische Säulchen durch kannelierte ersetzt sind, mit Basis, Ornamentschaft, Kapitell, die weder antik, noch italienische Renaissance, sondern eine Zwitterbildung zwischen Gotik und den von Dubroeucq wohl aus Italien heimgebrachten Skizzen darstellen. In ihren Verhältnissen, ihrer zierlichen Schwächlichkeit sind sie ganz spätgotisch. Hätte der Künstler hier durchgreifen wollen, so hätte er eine einzige Säule

auf das Postament gesetzt, massiger, gedrungener, zum Tragen geeigneter, wie er sie später für den Magdalenenaltar bildete, wie man sie an den Lettnern von Tournai und Herzogenbusch heute noch sieht, dort allerdings fast zu plump geraten, und wie der Lettner von St. Germain in Mons sie auch zeigte. Hier scheinen es ihm die Reize der Säulchen mit verkröpftem Gebälk angetan zu haben. Wie gotische Arkaden in reine Renaissance zu übersetzen sind, zeigt z. B. der Lettner von Freiburg i. Br.[1] Die Pilaster über den Pfeilern, hier noch rein konstruktiv gehalten ohne selbständige Durchbildung mit Basis und Kapitell, sind am Freiburger Lettner ebenfalls mit durchgelegter Halbsäule renaissancemäßig umgebildet. Die Gotik verschleierte sie mit Türmchen oder Baldachinen, hier werden sie notdürftig durch die Kardinaltugenden verdeckt. Ebenso hätten in reiner Renaissance die Pilaster der Brüstung einfach mit einer vorgesetzten Halbsäule versehen werden müssen, während sie hier noch gotische Zierstücke sind. Ferner hätten die Balustraden aus einfachen Säulen bestehen müssen, die ein Gebälkstück tragen, nicht aus Bogenarkaden, gotisch im Geiste, mit daran geklebten Renaissancesäulchen. Man vergleiche auch hier den weiteren Schritt in Tournai und Herzogenbusch. Jedes neue Detail, auf das man die Beobachtung richtet, läßt aufs Fesselndste diese Wandlung erkennen.

In den Feldern seitlich der Nischen zeigt der Entwurf stehendes Rechteck, schmale Balustrade, spätgotischen Flachbogen als Rahmen. Die Ausführung hat das Relieffeld erniedrigt, die Balustrade deshalb erhöht — man fühlt das Walten des Renaissancegeistes durch Verwandlung der strebenden gotischen in die breiten, lastenden Renaissanceverhältnisse. Dagegen konnte sich der Meister zur reinen Renaissancegestaltung der Balustraden (nur Säulen, die Gebälk tragen), zur Aufgabe des gotischen Flachbogens (einfacher gradliniger Rahmen oder Rundbogen wäre renaissancemäßig) nicht entschließen.

Andrerseits ist ein Fortschritt auf dem Wege zur Renaissance, und zwar gleich zur Hochrenaissance zu verzeichnen: die Anwendung großer Felder, großer Formate, weniger Figuren, diese in reinen großen Formen durchgebildet mit Streben nach dem Harmonisch-Schönen und Typischen unter Vernachlässigung des Charakteristischen. Dies erreicht Dubroeucq in der Geißelung, Kreuztragung und Auferstehung.

---

[1] 1580 von Hans Böringer vollendet, 1790 in zwei Teilen ins Querschiff versetzt. Abb. in Günther, Münster zu Freiburg, Tafel 37, 38, Text S. 294f.

So zeigt sich hier das Werden eines neuen Stils. In Einzelheiten findet sich noch Befangenheit im Alten, wie es Hand und Auge des Meisters erlernt hat und festhält. Allmählich jedoch gelingt ihm durch diese Arbeit die Durchbildung der neuen Formen. Als er die architektonische Gestaltung festlegen muß, damit der Bau beginnen könne, ist er noch nicht durch, da kämpft noch das Alte erfolgreich mit dem Neuen. In der Mitte der Arbeit (1535—1548 dauerte sie) gelangen die Renaissanceformen zum Siege. Fortan schafft er nur in reiner Renaissance in Architektur, wie in Plastik. Auch hier trifft die Beobachtung zu, daß das Detail, besonders das Ornament, am frühesten fertig ist, da es das Skizzenbuch am leichtesten festhalten kann. Unter dem Gesichtspunkte dieses Ringens des Alten mit dem Neuen ist diese Architektur zu betrachten. Alles gewinnt dann Leben, jede Einzeldisposition ist aus innerer Notwendigkeit getroffen, ein Glied einer inneren Entwicklungsfolge.

Wie ist nun Dubroeucq zu Werke gegangen bei Schaffung dieser Architektur? Welche Vorbilder hat er benutzt? Wie hat er sie verwertet?

Die vom Kapitel gestellte Aufgabe lautete: eine Chorausstattung zu schaffen, die sich mit dem Besten messen könne, was ringsum Frankreich und die Niederlande besässen.

Dubroeucq wird manche Chorausstattung gekannt, vielleicht zu diesem Zwecke auch einige, ihm als Muster genannte, besichtigt haben. Denn so war es Brauch bei den Bauten von Ste. Waudru.[1] Die Länder, die für eine Beeinflussung in Betracht kommen, sind Frankreich und die Niederlande.

In Frankreich ist die Kunst der Chorausstattung in dieser Periode auf der Höhe. Die Chöre fast aller Kathedral- und Abteikirchen sind mit Lettner und Chorschranken verschlossen, ein arx ecclesiae. Als führend sind die großen Führerinnen zur Hochgotik St. Denis, Paris, Chartres, Reims, Amiens zu vermuten. Leider ist nur vom Lettner in Reims sichere Kunde geblieben.[2] Viollet-le-Ducs Rekonstruktionen von Paris und St. Denis scheinen nicht frei von Phantasie zu sein, wie

---

[1] Vgl. die Baugeschichte bei Devillers, Mémoire sur Ste. Waudru.

[2] Vgl. die Zeichnung von Cellier, Recherches de plusieurs singularités par François Merlin, portraictes et escrites par Jacques Cellier 1583. Manusc. Bibl. nat. Paris, fonds français 9152, Bibl. des Chartes t. III, p. 234. — Dehio-Bezold II, 31; Rohault de Fleury, Messe III, 132.

der Vergleich mit der Zeichnung bei Cellier (Fleury III, 130) und den Beschreibungen lehrt.[1] Die Gestaltungen von Chartres und Amiens sind ungewiß. Der Typus dieser Lettner ist eine mit Blendarkaden dekorierte Wand, die einen oder drei Chordurchgänge und regelmäßig zwei Altäre aufweist. Darüber findet sich regelmäßig eine Balustrade mit durchbrochenem oder Blendmaßwerk, oder Blendnischen mit Statuetten. Reims fügt noch zwei flankierende Treppentürmchen hinzu. Der prächtige Lettner von Le Mans zeigt ebenfalls die Dekorationswand. Ihm scheint Lille, St. Pierre nachgebildet zu sein.[2] Albi, Auch, Bourges und besonders prächtig Rodez bringen ebenfalls nur Variationen der Dekorationswand.[3] Alle diese Typen sind jedoch für den Lettner von Mons bedeutungslos, der den Typus der arkadengetragenen Brücke zwischen den Vierungspfeilern mit dahinter liegender massiver Bühne aufweist. Den Grundtypus von Mons zeigen Brou[4] (drei Arkaden mit Maßwerkbalustrade) und Troyes, Ste. Madeleine (freischwebende Brücke von drei Jochen, die Stützen fortgelassen, um die Durchsicht zu gestatten).[5] Alle diese genannten Lettner sind vor Mons entstanden, St. Etienne du Mont in Paris gehört, ein Renaissancewerk, einer späteren Zeit an.

Der Lettner ist in Frankreich ausgebildet. Als wichtigstes Glied der Chorumschrankung ist er, wie diese, Dekorationswand, erhält eine Galerie mit Balustrade, vortretenden Ambonen, hie und da Treppentürmchen und eine Dekoration von steigendem Reichtum. Die dekorativen Blendarkaden wachsen sich in einem späteren Typus zu freien Arkaden aus, als die Notwendigkeit, Raum für die Musik zu schaffen, zur Vergrößerung der oberen Bühne führt. Damit hat der Typus seinen Höhepunkt erreicht, und es beginnen die Reduktionserscheinungen. In dem Bestreben, den Chor wieder sichtbar zu machen, fällt die Rückwand der Arkade, sogar die mittleren Arkadenstützen in einigen Exemplaren, welche Richtung schließlich zum Verschwinden des Lettners

[1] Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. »choeur«.

[2] Vgl. E. Hucher, le jubé du cardinal Ph. de Luxembourg à la cathédrale de Mans fol. 1875. 1. Ausgabe 8°. 1870. — Palustre, Renaissance en France I Lille.

[3] Ob die Lettner von Tours (St. Martin und St. Gatien), ob diejenigen von Beauvais und Sens hier in Betracht kommen, kann ich nicht entscheiden, da mir die ausschlaggebende Literatur unzugänglich ist. Auch Limoges ist mir unbekannt.

[4] Phot. Neurdain 105. — Doch hat der Niederländer Van Boghem ihn vermutlich entworfen.

[5] Cf. Gurlitt, Baukunst Frankreichs Bl. 66. — Die Lettner von Notre Dame de l'Epine bei Chalons s. M. und St. Ouen von Rouen (nach Phot. und Monasticon Gallicanum II, XXVII.) bringen nichts Neues.

führt. Nur in Frankreich ist die vollständige Entwicklung des Lettners zu verfolgen, alle übrigen Länder übernehmen zu verschiedenen Zeiten den Typus in dem betreffenden Stadium und mit Eigentümlichkeiten des übernommenen Vorbilds. So Deutschland, die Niederlande, England, Spanien.

Ein Einfluß Italiens, das Dubroeucq in seinen Wanderjahren kennen lernte, ist hier ausgeschlossen, da Italien den nordischen Lettner nicht kennt. Viele Basiliken zeigen noch die altchristlichen und romanischen Schranken. Eine Chorumschrankung in nordischer Art war in Italien auch in den Zeiten der geistlichen Macht im allgemeinen nicht üblich. Nur in einigen Franziskanerkirchen findet sich als gotischer Import aus burgundischen Cisterzienserkirchen (Pontigny, Clairvaux) eine Umschrankung des Mönchschors, wobei eine von Arkaden getragene und von einer Balustrade umschlossene Bühne, vielleicht mit Ambonen, auftritt (tramezzo), also genau den Typus des damaligen burgundischen jubé wiedergebend. So für S. Francesco in Bologna (Ende XIII. Jahdt.) gesichert. Die malerische Ausschmückung dieser Chorschranken durch einige Giottoschüler berichtet Vasari. Dieser tramezzo lebt sich aber nicht ein, bleibt Importerscheinung. Er ist ferner bezeugt für S. Croce und S. Maria Novella in Florenz, S. Margherita in Arrezzo und S. Caterina in Pisa.[1] Auch in den Frari in Venedig ist etwas Chorschrankenähnliches erhalten. Was Burckhardt in der Geschichte der Renaissance Lettner nennt, sind nur Sängeremporen, z. B. in der Capella Sistina. Eine Abgrenzung des Chors fand häufig dadurch statt, daß ein großer Altarbau vorn in den umganglosen Chor gestellt wurde und zur Seite Vorhänge die Eingänge zum Chorraum mit Gestühl verschlossen.

Einem Irrtum, den ich in der Literatur ausgesprochen finde,[2] soll hier noch entgegengetreten werden, daß nämlich der niederländische Renaissancelettner einen Zusammenhang der Komposition mit dem römischen Triumphbogen habe. Dieser ist eine Straßenüberbrückung zur Schaffung einer Prunkwand, entweder der Fahrstraße (einbogig) oder der Fahrstraße und der Fußsteige (breiterer, überhöhter Mittelbogen und zwei kleinere Seitenbögen). Ueber dem Architrav, welcher die drei Kompartimente einheitlich überdeckt und die Horizontale herstellt, erhebt sich ein schranken- oder brüstungsähnlicher Aufsatz, der Flächen für Inschriften und bildlichen Schmuck liefern soll: die Attika. Die entstehende durchbrochene Wand

---

[1] Vgl. Rubbiani, Chiesa di S. Francesco, Bologna 1886, p. 56 ss. und Bologna 1900, p. 21. Vasari, Vite di Maestro Stefano, Taddeo Gaddi, Margaritone, Gaddo Gaddi.

[2] B. Du Mortier fils, Etude sur les principaux monuments de Tournay, Tournay 1862 p. 70: «le jubé de Tournay présente assez exactement la forme d'un arc triomphal grec, comme on en retrouve encore quelques-uns en Grèce et en Italie; son style rappelle le style florentin du XVI[e] siècle.» Schoy, Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas in: Mémoires couronnés de l'Académie Royale de Belgique 1879 t. 39, p. 165: une sorte d'arc triomphal. Ich glaube, auch Schayes (histoire de l'architecture) ist dieser Ansicht.

ist mit Halbsäulen, verkröpften Säulen, Pilastern, Nischen, Statuen, Reliefs etc. mehr oder minder reich dekoriert. So entsteht zwar eine dem Renaissancelettner äußerlich entfernt ähnliche Komposition, die sich indessen schon dadurch von diesem unterscheidet, daß der Mittelbogen überhöht, und die Dreizahl durch den Straßenquerschnitt fixiert ist, während der Lettner in der Bogenzahl frei ist. Bedeutung und Zweck des Ganzen und aller Teile sind ganz verschiedene und die Aehnlichkeit eine rein zufällige ohne inneren Zusammenhang. Lettner und Triumphbogen in Abhängigkeit zu setzen, ist eine Verkennung der Entstehung und des Entwicklungsganges beider Kunstgebilde. Da könnte man auch manche römische Torbauten mit dem Lettner in Verbindung bringen. Wie die Architekturform des Renaissancelettners zu erklären und abzuleiten ist, wird dieses Kapitel zeigen.[1]

Hatte die Betrachtung der französischen Lettner das Ergebnis, daß der Typus von Mons mit ihnen keine oder geringe Verwandtschaft zeigt, so ist dies anders, wenn man die niederländischen Lettner untersucht. Mit den führenden gotischen Kathedralen steht es ähnlich, wie in Frankreich: an sie haben die Bilderstürmer zuerst die Hand gelegt, in ihnen haben sich die veränderten liturgischen Ideen, der Niedergang geistlicher Gewalt am ehesten geltend gemacht. Antwerpen hat der Bildersturm seines sicher sehr wichtigen gotischen Lettners beraubt. Mir ist kein Stich bekannt, der seine Kenntnis gerettet hätte.[2] Auch die gotischen Lettner von St. Gudule in Brüssel, von St. Rombout in Mecheln, St. Bavon in Gent, der Kathedrale von Tournai scheinen verloren. Erhalten sind: Löwen, St. Peter und Walcourt — Lierre, St. Gommaire, Tessenderloo (bestimmt für Abtei Averbode), Aerschot — Dixmude: in dieser Gruppierung.[3]

Vielleicht gab es zur Zeit, da Dubroeucq seinen Lettner entwarf, noch eine Reihe anderer Muster, die heute zerstört sind. So werden Bonne Espérance (nahe Binche), Grammont (nahe Audenarde), Arras, Marchienne (nahe Charleroy), außer den großen Tournai, Lille, Brüssel, Löwen, Mecheln, Antwerpen als besucht in den Akten des Kirchen- und Turmbaus von Ste. Waudru genannt. Wir müssen uns auf die erhaltenen Denkmäler stützen und auf die Beziehungen des Lettners von Mons zu Lierre, Tessenderloo, Aerschot beschränken unter dem

[1] Man vergleiche Titus-, Severus- und Konstantinsbogen in Rom, Augustusbogen in Rimini und Perugia, Tiberiusbogen in Orange, Ehrenbogen in St. Remy, Bogen von Timgad, Augustusbogen von Susa. Kunstgeschichte in Bildern I, 27, 30, 31; Springer-Michaelis Handbuch I, 329, 330, 331, 349, 360.

[2] Die zahlreichen Stiche, welche den Bildersturm und die »spanische Furie« schildern, zeigen meist Phantasielettner.

[3] Vgl. Ysendyck, Documents classés des Pays Bas IV und V »Jubé«.

Vorbehalt, soweit uns Kunde geblieben und die Zwischenglieder nicht zerstört sind.[1]

Danach haben die Niederlande den Lettner erst spät zur Zeit der Blüte der Spätgotik von Frankreich übernommen, und zwar in dem späten Typus der arkadengetragenen Bühne meist dreijochig (Dixmude fünfjochig, Walcourt drei Ganz-, zwei Halbjoche), die Mitte meist durch eine vorkragende und architektonisch besonders durchgebildete Nische betont, keine Andeutung von Ambonen oder Lesepulten, keine äußere Ausbildung von Treppenanlagen oder Treppentürmchen. Die Mittelarkade bildet meist den Durchgang zum Chor, unter den Arkaden befinden sich rechts und links Altäre, seltener sind sie ganz offen, wie in Löwen, Walcourt.[2] Der Seitenschluß ist gradlinig (Löwen) oder schräg in den Vierungspfeiler einlaufend mit Halbjoch (Walcourt). Die Arkaden zeigen die gleiche (Löwen, Dixmude, Lierre etc.) oder verschiedene Breite (Walcourt.) Die Arkade ist regelmäßig überhöht von einer Brüstungswand, welche die obere Bühne umschließt und als Dekorationswand behandelt wird. Die durchbrochene Balustrade scheint für den französischen Lettner charakteristisch zu sein. Beim gotischen niederländischen Lettner fehlt sie in den erhaltenen Denkmälern, und die Wand ist nicht durchbrochen, sondern dekorativ mit Maßwerk, Reliefs, Statuen geschmückt. Die Pilaster über den Pfeilern und Bogenmitten sind die mit hervorragendem plastischem Schmuck ausgezeichneten Plätze.

Mit den Chorschranken scheinen die Lettner in keiner engeren Stilbeziehung gestanden zu haben, wie meist in Frankreich. Sie sind selbständige Einzelgebilde, nicht Glieder eines größeren Ganzen. Der Ort des Lettners ist regelmäßig dort, wo Chor und Vierung aneinander stoßen. Heute sind frühere Lettner oft als Orgelbühnen verwendet am Westende des Schiffes aufgestellt (Tessenderloo).

Ueber die Datierung kann ich nicht das entscheidende Wort sprechen, da mir nicht alle Schriften über die betreffenden Kirchen zugänglich sind. Ysendyck datiert: Löwen XVI. Jahrhundert, Walcourt 1531, Lierre 1635 von Henri van Prée aus Brüssel, Tessenderloo XVI. Jahrhundert unmittelbar nach den niederländischen Unruhen für die Abtei Averbode, Aerschot

---

[1] Was die Albigenserkriege für Südfrankreich, der hundertjährige Krieg für das burgundische Gebiet, was der dreißigjährige Krieg für Deutschland sind, das bedeutet für die Niederlande der spanische Krieg des XVI. Jahrhunderts mit seiner Begleiterscheinung dem Bildersturm. Die Revolution hat das Zerstörungswerk verderblich ergänzt.

[2] Hierbei ist die Möglichkeit späterer Veränderung zu beachten.

XVI. Jahrhundert, Dixmude XV. Jahrhundert. Seine Angaben sind jedoch nicht immer zuverlässig. Da er Zitate grundsätzlich verschmäht, so kann man nicht nachprüfen, wie er seine Datierungen begründet oder ob sie frei seiner Denkmalskenntnis und Stilkritik entsprossen sind. Die Peterskirche in Löwen stammt aus dem XIV., beendet im XV. Jahrhundert, das Tabernakel wurde 1433 geliefert. Also wird der Lettner um die Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sein.[1] Walcourt wird Ende des XV. oder Anfang des XVI. Jahrhunderts errichtet sein. Lierre entstammt der besten Spätgotik, reich, doch nicht übertrieben und noch maßvoll, nach dem Stil Ende XV. oder Anfang XVI. Jahrhunderts zu datieren. XVII. Jahrhundert ist ausgeschlossen für Architektur, vielleicht hat der genannte Brüsseler Künstler einige Ersatzstatuen oder die Altäre geliefert. Für Tessenderloo ist Ende XVI. ebenfalls unmöglich, Ende XV. oder Anfang XVI. Jahrhunderts spätestens dürfte das Richtige sein. Aerschot ist ebenso wie Tessenderloo zu datieren. Dixmude, das einzige Werk maßloser und ausschweifender spätgotischer Dekoration, ist nach Ysendyck das früheste (XV.). Dem Stil nach ist es das späteste, Ende XV. oder Anfang XVI. Jahrhundert. Fleurys Angabe (III 131, Taillebert von Ypern 1588) ist irrtümlich. Um 1600 lieferte Taillebert einige Statuetten aus Holz als Ersatz für Steinstatuetten, die der Bildersturm zerstört hatte.[2] Piot[3] datiert: Löwen 1490, Walcourt 1531, Lierre nach Kontrakt und Baurechnungen 1535 bis 1540. Tessenderloo und Aerschot bleiben ohne Datierung. Dixmude wird Anfang XVI. Jahrhunderts gesetzt, mit Statuen von Taillebert um 1600. Es ist zu beachten, daß diese Lettner von den lokalen gotischen Bauhütten errichtet wurden, welche die Kirchengebäude fertigten, und daß diese auf verschiedener Entwicklungshöhe der Gotik standen, sodaß sehr wohl ein zeitlich früher errichteter Lettner im Stil fortgeschrittener sein kann und umgekehrt. Die Datierung beweist also nichts für die Stilstufe, sondern zeigt nur die Stilstufe der lokalen Bauhütte. Uns interessiert nur die Stilstufe des Lettners, und wir haben danach unsere Reihenfolge aufgestellt. Piots Datierungen zeigen, daß Walcourt und Lierre mit dem Lettner von Mons fast gleichzeitig sind.

Allein nach den Denkmälern ohne urkundliche Hilfsmittel urteile ich folgendermaßen: Löwen zeigt einen einfachen klassischen Typus früher Spätgotik, wie er von Frankreich etwa im XIV. bis XV. Jahrhundert übernommen wurde, die drei Joche gleich, die Brüstung nur mit Statuetten in Nischen dekoriert, die Bogenmitten durch Kreuzblumen betont, die Dekoration reich-gehalten. Ihm zunächst steht Walcourt: derselbe Dekorationstypus, verschiedene Bogenbreite, reiche Mittelnische, plastisch betonte Bogenmitten (Figurengruppen), reicheres Detail. Es folgt die Gruppe Lierre, Tessenderloo, Aerschot. In Lierre bleibt der Grund-

[1] Magasin pittoresque 1852, XX, 305 Abb. — Van Even, Louvain monumental wird entscheiden, ist mir aber unzugänglich.
[2] Magasin pittoresque 1843, XI, 105.
[3] Bulletin Comm. Roy. Art VI, 1867, p. 43.

typus derselbe, die Mittelnische ist zu einem Türmchen fortgebildet, das Relief tritt für die Brüstung hinzu, das dekorative Detail wird reicher, die Bogenmitten der überhöhten Arkadenwand sind schwächer betont, nicht in die Brüstung hinaufreichend, nur in Maßwerk dekoriert. Tessenderloo führt den Typus von Lierre zur klassischen Höhe: maßvolle Betonung und klassische Durchbildung der Mittelnische mit unterem Abschluß durch eine gotische Rostkorbkonsole und kompositionelle Verbindung mit der Bogenmitte; die Mitten der Seitenarkaden reichen mit einer Kreuzblume in die Brüstungswand hinauf und sind plastisch durch Reliefs betont. Die Brüstung ist plastisch durch Passionsreliefs von selbständiger Bedeutung geschmückt. Statuen befinden sich, wie immer, über den Pfeilern mit reichen Konsolen und Baldachinen. Aerschot erscheint wie eine Kopie von Tessenderloo und variiert nur durch Veränderung des Materials, indem es den grauen Sandstein auf Grund von schwarzem Marmor setzt. Dixmude endlich ist ein Beispiel des bizarren gotischen Barocks in seiner schlimmsten Ausprägung und führt an den Punkt, wo das Alte sich überlebt hat, dekadent geworden ist, und der Wunsch nach Neuem, Jugendfrischem entsteht. Nochmals sei daran erinnert, daß wir nur diese Provinziallettner, nicht diejenigen der Zentralen, die erfahrungsgemäß eine führende Bedeutung haben, kennen.

So vorbereitet trete man vor den Lettner von Mons. Der vollständige französische, von den Niederlanden übernommene Typus ohne Reduktionserscheinungen steht vor uns, ohne Ambonen und Treppentürmchen. Der Wunsch, eine geräumige obere Bühne für die Musik zu besitzen, hat zur Errichtung einer starken Chorwand hinter der Arkade geführt. Unschwer wird man den niederländischen Lettnertypus von Lierre, Tessenderloo, Aerschot hier im Renaissancegewande wiedererkennen: Arkadenteil und Brüstungswand, drei Joche und demgemäß drei Vertikalabschnitte, alle dekorativen Elemente und Gliederungen finden sich auch hier. Allein die durchbrochene Balustrade hat der französische Lettner geliefert. Das Spitzenkleid gotischer Ornamentik ist gefallen, und die reinen nackten Formen treten uns entgegen. Die Tonnen, die sich in Rundbogen öffnen, haben die Spitz- bzw. Flachbogenarkaden ersetzt. Die Pfeiler mit kantonierten Säulen sind die Umbildung des gotischen Bündelpfeilers, wie Lierre ihn am verwandtesten, wie ihn unklarer Dixmude zeigt. Wieviel näher wäre vom Typus von Löwen der Weg zur Renaissance gewesen mit den klassischen gotischen Säulen, den klaren, einfachen Verhältnissen; doch Dubroeucq hat jenen anderen Typus gewählt.

Sehr lehrreich für den Unterschied von Gotik und Renaissance ist die Friesbildung. An den gotischen Lettnern sind es unbedeutende, verkümmerte Glieder, dürftig von kriechendem Laubwerk belebt, oft unter dem dekorativen Kleid versteckt. Sie sprechen in der architektonischen Wirkung nicht mit und setzen dem unwiderstehlichen Aufstreben der Gotik nur schwachen vertikalen Widerstand entgegen. Es sind mehr breite Gesimse als Friese. Hier bringen drei Friese ein starkes horizontales Element in die Gesamtwirkung, betonen das Lastende, Breite, Ruhende, sind wichtige Axen der Komposition, der Hauptglieder- und Felderbildung. Es sind Friese und Architrave, die Dubroeucq in Italien zu bilden gelernt hat.

Während die Gotik vorwiegend die Horizontalprofilierungen struktiver Elemente, wie Pfeiler, Rippen, nur nebensächlich die Gesimsprofile und diese meist in praktischer Absicht als Nasen am Außenbau ausbildet, wirkt in der Renaissance die feine Durchbildung der Vertikalprofile, besonders der Gesimse und Architrave, im Gesamteindruck wesentlich mit und ist oft bestimmend für die Verhältnisse. Das Profil, struktiv bedeutungslos, wird ein Element der ästhetischen Wirkung und Gliederung. Das ist hier durchaus verstanden.

Die Mittelnische gibt sich als Umbildung des Typus von Walcourt, Tessenderloo, Aerschot kund. Entsprechend dem rechtwinkligen Schlusse der Seiten des Ganzen, sind auch die Seiten der Nische rechtwinklig geschlossen, während die gotischen Vorbilder in beiden Fällen oft den schrägen Schluß wählten. Das Mittelfeld ist in ganzer Höhe und Breite durch ein plastisches Gebilde, und zwar kein Relief oder Statuette, sondern durch eine Freistatue von selbständiger künstlerischer Bedeutung belebt, und ihr damit der stärkste Accent gegeben, welcher der dekorativen Kunst zur Verfügung steht. Die Nische ist oben rund geschlossen, mehr ein hinten durch eine Platte verschlossener Durchgang, als eine Rundnische, welche die italienische Hochrenaissance besonders liebt und mit der Muschel oben schließt.[1] Die Schmalseiten der Nische sind gemäß ihrer geringen architektonischen Bedeutung außen ungefüllt gelassen. Die Nische ist schon in Tessenderloo, Aerschot zur Aufnahme der Kreuzblume vorgebildet, in Walcourt enthält sie ein baldachingekröntes Relief.

Durch diese Mittelnische ergab sich die Betonung der Bogenmitten der Seitenarkaden als Notwendigkeit. Diese Funktion konnte

[1] Die Rundnische ist vorhanden am Lettner von Tournai. Ysendyck V, Jubé.

der kahle Rundbogen nicht erfüllen. Es mußte ein neues Glied erfunden werden.[1]

Die Aufgabe, vor die Dubroeucq durch Uebernahme des Auftrags des Kapitels von Ste. Waudru sich gestellt sah, war also, den niederländisch-gotischen Lettnertypus, wie er in Löwen, Walcourt, Lierre, Tessenderloo, Aerschot nach unserer heutigen Kenntnis zum Ausdruck gelangt war, in den Formen der italienischen Renaissance umzubilden.

Für den Komponisten eines Lettners überhaupt und eines Renaissancelettners im besonderen ergeben sich einige in engen Grenzen feste Dispositionen, in andern ist er frei. Die Höhe eines Lettners ist bestimmt durch die etwa zwei- bis dreifache Mannshöhe betragende Jochhöhe und die Brüstungshöhe. Die Breite ist im einzelnen Fall durch die Weite der Choröffnung fixiert, die nur um weniges übergreifend überschritten werden kann. Daraus ergibt sich ein bestimmtes Verhältnis für den einzelnen Fall von Höhe und Breite. Für die innere Teilung ist ein Gesetz maßgebend, das im Kirchengebäude und analogen Dekorationsteilen wie Altären, Lettnern dgl. wirksam ist: Betonung der Mitte, symmetrische Anordnung der Seiten. Der Gotiker war nun durch den Spitzbogen in der vertikalen Teilung frei, indem er drei, fünf, sieben Joche und diese verschieden breit, auch untereinander, wählen konnte, der Renaissance-Komponist dagegen ist durch den Rundbogen an drei Bogen, drei Joche gebunden, da wegen des festen Verhältnisses von Höhe und Breite fünf Bogen zu viel, vier Bogen ästhetisch unanwendbar sind. Stelzung oder Schneiden der Bögen geben nur geringe Variationsmöglichkeiten. Aus dieser in engen Grenzen festen Spannweite der drei Rundbögen folgt, daß dasjenige Vertikalglied, das sich der verschiedenen Breite der Choröffnung im Einzelfall anzupassen hat, nicht, wie beim gotischen Lettner, der Bogen, sondern das Pfeilerglied ist. In Ste. Waudru-Mons stimmt es ungefähr, sodaß ein Pfeiler von normaler Breite das Richtige trifft. Schwieriger wird die Lösung bei größerer Breite, wie in Tournai, in Herzogenbusch. Dort haben wir zwei Kompositionsabwandlungen vor uns. Das Glied ist breiter gebildet, breiter in Tournai, schmäler in Herzogenbusch, und zwei Säulen als Stützen verwendet. In Herzogenbusch bietet die Statue noch genügende Feldfüllung, in Tournai wurde ein Rundmedaillon und darüber als besonderes Motiv ein quadratisches säulenumrahmtes Relief eingeführt, das in Herzogenbusch durch schmale Nischen mit Wappenhaltern

---

[1] Die Renaissance setzt gern ein konsolenähnliches Glied als Schlußstein in die Bogenmitte. Cf. Lettner v. Freiburg i. Br., a. a. O., Rathaus von Antwerpen Mitteltrakt 1. und 2. Geschoß bei Ysendyck und Ewerbeck.

ersetzt ist. In Mons, dem einfachsten und normalen Fall, ist ein Pfeiler ausreichend und die Vertikalteilung durch vier Pfeiler hergestellt.

Die Horizontalteilung ist durch den Zweck des Bauwerks und den Rundbogen gegeben in Brüstungsteil und Arkadenteil. Die Renaissance erfordert Gliederung der Teile durch ein dreigliedriges Trennungs- bzw. Krönungsglied, bestehend aus Architrav, Fries, Gesims. Durch diese Vertikal- und Horizontalteilung ist der gesetzmäßige Aufbau des Renaissancelettners beendet, und der Komponist wird innerhalb der dadurch entstandenen Felder für seine dekorativen Absichten frei.

Ferner kommen Schmalseite und Chorseite zur Durchbildung in Betracht. Die Schmalseite wurde analog der Schiffseite gebildet, für die Chorseite war man frei. Leitend blieben die Motive der Schiffseite, zu berücksichtigen war das Eingreifen des Gestühls in die Lettnerwand. Ob und wie die Chorseite des gotischen Lettners durchgebildet war, darüber ist ein Urteil unmöglich, da Zerstörung und Umbau den Originalzustand meist verändert haben. Man scheint sie vernachlässigt zu haben. Alle mir bekannten Lettner Frankreichs und Belgiens zeigen keine, oder nur nebensächliche dekorative Durchbildung von Portal und Wand, soweit sie das meist eingebaute Gestühl frei läßt. Albi, Brou, Ste. Madeleine in Troyes weisen eine der Schiffseite gleiche, nur weniger reiche, nebensächliche Behandlung auf. In Auch und Paris [1] herrscht das Gestühl. In den Niederlanden ist in Löwen die Chorseite einfacher, in Aerschot diese gar nicht durchgebildet. In Dixmude ist eine der Schiffseite analog, nur einfacher, aber noch reich dekorierte Chorseite erhalten. Ueber Tournai und Herzogenbusch (Renaissance) kann man nicht urteilen, da die Chorseite dort umgebaut, hier durch den Verkauf des Lettners an das Victoria and Albert Museum in London zerstört ist. Ein Original ist in Nieuport erhalten, doch zu unbedeutend, um als Komposition berücksichtigt zu werden. So sind wir auf die Rekonstruktionen von Ste. Waudru und St. Germain in Mons allein angewiesen (Taf. V und XXXII).

Die Hauptsache blieb die Schiffseite. Die Dekoration Dubroeucqs in Ste. Waudru war anfänglich eine harmonische und organische, mit gleichwertiger Behandlung von Architektur und Plastik. Allmählich im Laufe der Arbeit trat eine Bevorzugung der Plastik ein, die eine selbständige Bedeutung gewann und so den dekorativen Organismus sprengte. Doch konnte diese veränderte Richtung nur noch auf Schmal-

---

[1] Vgl. Beschreibung Dubreul bei Viollet-le-Duc III, 230.

seiten und Chorseite wirken, da die Schiffseite schon zu weit vorgeschritten war.

Es ist ein Grundsatz aller großen Dekorateure, daß kein Teil über das dekorative Ganze die Herrschaft gewinnen darf, daß das dekorative Ganze, nicht das selbständig gewordene Einzelstück zu herrschen hat, so reich auch durch die verschieden starken dekorativen Werte von der selbständigen Freistatue bis zum einfachen Ornament- und Architekturstück die Skala der dekorativen Nüancen sein mag. Dies hat Ghiberti, dies hat selbst Raffael und Rubens selten vergessen. Darauf beruht auch die dekorativ immer sehr befriedigende Wirkung der Werke des Cornelis Floris. Dem hat sich Jean Goujon gefügt. Ward dies nicht beachtet, so geschah es zum Schaden des Ganzen. Es kommt auf Verhältnis und Auswägung an: eine Statue und Relief von hoher Monumentalität, erfordert eine hochmonumentale Umgebung, Skulpturen geringeren Gehalts gehören in eine ihrer Stufe entsprechende Gesellschaft und setzen einen hochmonumentalen Rahmen in seiner Wirkung herab.

Auf der Schiffseite unseres Lettners war diese organische Harmonie gewahrt. Die plastische Entwicklung Dubroeucqs im Laufe der Arbeit war auf die Monumentalität der italienischen Hochrenaissance gerichtet, und er glaubte sich schließlich so weit, sie aussprechen zu können. Er schuf die drei Reliefs Geißelung, Kreuztragung, Auferstehung. Diese passen nicht mehr zur einmal festgelegten Dekorations- und Stilstufe und sprengen den dekorativen Organismus. Schon die theologischen Tugenden drohten über das Maß hinauszuwachsen. Hier ist aber der Rahmen noch bedeutend genug, ihren Dekorationswert auszuhalten. In Schmal- und Chorseite dagegen ist eine Disharmonie zweier Dekorationsstufen hineingekommen. Es wäre organisch gewesen, jene drei Felder leicht zu betonen, etwa analog dem Lünettenfeld der Schiffseite durch ein Rundmedaillon mit einem Relief mittleren dekorativen Gewichts. Dann wäre die gesamte Dekoration einheitlich organisch geblieben.

Eine zweite Forderung organischer Dekoration ist die, daß sie der architektonischen Struktur gemäß sei, diese in ihrer Funktion verdeutliche und nicht wider sie wirke. Dieser Forderung ist in unserm Lettner genügt. Danach könnte man von dem Stilorganischen und Struktivorganischen unserer Dekoration reden. Die Forderung, daß sie ein Organismus sei, wird man stets an eine gute Dekoration stellen müssen.

Die Dekoration der Schiffseite betont mit dem stärksten Accent die Bogenmitten: Nische mit Freistatue selbständigen Wertes. Der zweitstärkste Accent ist auf die Pfeilerlinie gelegt und zwar nicht in der-

selben Höhe, sondern in Höhe der Rundbogen vor die diese trennenden Pilaster, während die Pilaster des Brüstungsgliedes nur eine leichte architektonische Betonung durch Säulchen erhalten haben. Dadurch kommt ein Bewegungsmoment hinein, ein Auf- und Abwallen zwischen den Statuen des oberen und unteren Gliedes, während die Ruhe durch die Reihe der drei und vier Figuren gewahrt ist. Mit der Festlegung der drei Nischen war die Dekoration der Brüstungswand in bestimmte Grenzen gewiesen. Die Vertikalteilung durch Pilaster ergab die drei Kompartimente. Es blieben seitwärts der Nische je zwei Felder stark oblong in vertikaler Richtung. In ihrer Dekoration war Dubroeucq frei. Sie ganz zu füllen, war unmöglich, sie erdrückten Nische mit Statue und brächten eine Anarchie von großen, unruhig wirkenden Reliefs. Also Teilung. Zwei gleichgroße Relieffelder wären unerträglich und geistlos. Verschiedenheit der Glieder eine notwendige ästhetische Forderung. Da ergreift unser Meister ein Element, das der niederländische Lettner in den erhaltenen Exemplaren nicht kennt, das jedoch dem französischen Lettner geläufig und charakteristisch ist: die durchbrochene Balustrade. Welch vollkommene Abwechslung und Gegensätzlichkeit ist dadurch erreicht: ein Feld, das wichtigere, einheitlich breit wirkend, nicht durchsichtig, plastisch betont mit dem starken Accent eines Reliefs von selbständigem Kunstwert, doch der Nischenstatue untergeordnet; — das andere Feld, das oben abschließende, leicht aufgesetzt, durchbrochen, von einem Architekturglied niederen Ranges mehr dekoriert als betont, die Steifheit der breiten Flächen durch kapriziöse Unruhe belebend und doch in dieser maßvollen Anwendung durch Unruhe die Gesamtharmonie nicht störend. Während der Ausführung arbeitet er an diesem Glied weiter, er wägt beide Felder anders gegen einander ab, um die beabsichtigte Verhältnisnüance feiner, richtiger zu treffen. Das Hochformat des Entwurfs mit der niedrigen Balustrade von etwa halber Höhe des unteren Feldes wird in Breitformat verwandelt, und die Balustrade entsprechend erhöht, so daß sie fast drei Viertel des unteren Feldes hoch wird. Man beachte, welche Veränderung der Wirkung das zur Folge hat. Es waren fast nur vertikale, strebende Elemente bisher im Lettner. Die Pfeiler, zweimal vier Pilaster, die Nischen mit ihren Pilastern, die Reliefs im Hochformat und Hochkomposition, die Balustrade, gegenüber den drei Bogen und drei Friesen: also noch viel gotisches Empfinden. Das Breitformat der Reliefs hat zur Folge, daß auch die Komposition der Szenen Breitkompositionen werden müssen, daß das horizontale Element jetzt mehr Bedeutung in der

Auswägung der Gesamtverhältnisse gewinnt. Die höhere Balustrade verhindert wieder durch die Leichtigkeit, mit der sie den oberen Teil umspielt, daß Plumpheit entsteht. Also auch hier beobachtet man eine Konzession an das Renaissancemäßige, ein langsames Verdrängen des gotischen Geistes durch den Renaissancegeist.

Durch Wahl des gleichen Motivs für alle Felder wird auch das Element der Ruhe und des Gleichmaßes gegenüber dem der Bewegung und Abwechslung betont, dieses wäre reicher, jenes wirkt harmonischer. So kehrt das Motiv: Mittelnische, umgeben von dem zweigeteilten Seitenfeld, umrahmt von Pilastern dreimal wieder unter stärkerer Betonung des Mittelgliedes. Das macht die Wirkung einheitlich, gesetzmäßig.

Warum wählt nun Dubroeucq eine so hohe Brüstungswand, die leicht plump auf den leichten Arkaden lastet? Hier scheinen zwei Ueberlegungen wirksam gewesen zu sein. Erstens brauchte er für seine beabsichtigte Wirkung durch die Verhältnisse die Gleichheit von Bogenteil und Brüstungsteil, und zweitens suchte er für seine neuen plastischen Ziele große Formate, für Statuen wie Reliefs, denn nur im großen Formate können gewisse Probleme der monumentalen Plastik überhaupt aufgeworfen und gelöst werden. Er suchte die lebensgroße Statue und das großformatige Relief mit wenigen, plastisch erschöpfend durchgebildeten Figuren, deren Bedeutung ihm in Italien klar geworden war.

Die beiden Friese, die vier Gebälkstücke über den Tragpfeilern, die Zwickel und endlich die Tragpfeiler, Balustrade und Pilaster des Brüstungsglieds haben den leichtesten Accent: Ornament und Ziersäulen erhalten.

In der Wirkung der Schiffseite spricht die Wand unter dem Lettner noch mit. Dubroeucq hatte im Entwurf Wappenfüllungen in die Rundmedaillons der Lünetten skizziert. Diese müssen ihm zwischen den Statuen zu leicht erschienen, sein Bedürfnis nach Plastik größer geworden sein. Er füllte sie mit drei Rundreliefs und gab der darunterliegenden Wand eine leichte architektonische Dekoration, wahrscheinlich mit Zierstatuetten belebt.

In dieser Dekoration der Schiffseite kann man drei Grade unterscheiden:

1. Die Freistatue mit zwei Nüancen: plastisch selbständige und mehr dekorativ, pilasterartig gehaltene Statue.
2. Relief an zwei Stellen, gleichwertig.
3. Ziersäule, Konsole und Ornament.

Hätte Dubroeucq, wie er sicherlich zuerst und lange Zeit während der Ausführung beabsichtigte, diese Dekoration auf Schmal- und Chorseite auch durchgeführt mit reliefgefüllten Rundmedaillons statt der großen monumentalen drei Reliefs, so hätten wir ein in Stil und Struktur ganz organisches Kunstgebilde vor uns.[1] Sein mächtig sich entfaltendes plastisches Bedürfnis hat dies verhindert und uns drei Reliefs geschenkt, welche zwar unsern Organismus sprengen, aber zu den künstlerisch wertvollsten, und den wenigen monumentalen Reliefs gehören, welche die niederländische Plastik bis heute hervorgebracht hat.

Auf der Chorseite ist nur das vertikale Mittelglied dekorativ durchgeführt, das Motiv der Schiffseite wiederholend mit der erwähnten Abweichung. Die Seitenglieder sind ihrer untergeordneten Bedeutung gemäß nebensächlich behandelt.

Das gesteigerte plastische Bedürfnis Dubroeucqs äußert sich auch in der Friesdekoration. Schon auf den Schmalseiten und ganz zielbewußt auf der Chorseite wird der Fries nicht mit Ornament, sondern mit dekorativer Kleinplastik gefüllt. Dubroeucq will hier im Kleinen Aehnliches, wie Michelangelo in der sixtinischen Decke, indem er alles Ornamentale durch Plastik ersetzt und so einen reinen Zusammenklang von Architektur und Plastik ohne Ornament versucht. Ist das nicht eine Uebertreibung und Maßlosigkeit bei Michelangelo, wenn er seine so hochgestellte Plastik zu Ornamentsdiensten erniedrigt?

Da Dubroeucq, wie aktenmäßig feststeht, auch die Entwürfe zum Gestühl geliefert hat, so ist unter seinen Neuschöpfungen auch die einheitliche Konzeption einer Chorseite durch Zusammenwirken von Lettner und Gestühl zu verzeichnen (Tafel V).

---

4. DIE SKULPTUREN.

Der Skulpturenschmuck des Lettners bestand aus zehn Statuen, sechzehn großen und zehn kleinen Reliefs, nicht gerechnet den ungewissen Schmuck der Altarwände unterm Lettner mit Statuetten. Davon sind fünf der großen Reliefs unter den Balustraden verloren. Die übrigen werden in Ste. Waudru aufbewahrt.

Es sei hier noch einmal betont, daß an sich für die Zugehörigkeit der erhaltenen Stücke zum Lettner keine Gewähr besteht. Der

[1] Was vom Lettner von Tournai heute erhalten, hat diese Eigenschaft. Dort sind auch die Rundreliefs auf der Schmalseite verwendet, dekorativ feiner und harmonischer als in Mons.

Lettner ward zerstört, seine Bestandteile wurden verschleudert, dann Fragmente zurückgekauft und in den Kellern von Ste. Waudru lange unbeachtet aufbewahrt. Deschamps, als Dekan der Kirche, zog sie ans Licht. So sind sie erhalten. Nur die Konkordanz von Stück, Entwurf, Akten, Beschreibung liefert für das Einzelwerk mehr oder minder sicher den Beweis der Zugehörigkeit. Bei einigen Stücken kann die Stilkritik, nie dagegen die Tradition allein entscheiden.

Die historische Entwicklung der Lettnerskulpturen im allgemeinen nach Stil und Inhalt ist noch nicht untersucht. Für unsern Lettner ist vom oben behandelten niederländischen gotischen Lettner auszugehen. Grundlage ist die dreijochige Anlage mit Brüstung. Für die Statuen sind die Pilaster zwischen den Bogen und die Bogenmitten die regelmäßigen Plätze, für die Reliefs die Brüstungswand. Während der französische und deutsche Lettner sich meist mit der durchbrochenen Balustrade begnügen, ist beim niederländischen Lettner in den uns erhaltenen Exemplaren die Brüstungswand immer plastisch dekoriert.

Löwen hat nur Statuetten: Maria mit dem Kinde, Apostel, Heilige. Etwas steif ist dieser geistliche Hofstaat hier in Reih und Glied geordnet. Die Pfeilerstatuen sind zerstört. Es waren sicherlich die vier Evangelisten (vorn) und vier Kirchenväter (Seiten).

Walcourt folgt Löwen. Nur sind die Bogenmitten hier schon mit jener plastischen Mischbildung zwischen Relief und Freigruppe betont, die von den gotischen Schnitz- und Steinaltären stammt und für die man noch keinen treffenden Namen eingeführt hat.[1]

Lierre ist bahnbrechend. Es teilt das Brüstungskompartiment in drei Felder und füllt jedes mit einem Nischenrelief und Maßwerkabschluß. Das Türmchen der Mitte erhält zwei Reliefs, ebenso die Schmalseite. Die Pilaster der Brüstungswand sind hier ausnahmsweise noch mit Engeln geziert. Vier Evangelisten vorn, je zwei Kirchenväter an den Schmalseiten sind jetzt typisch, auch in Tessenderloo, Aerschot, vorhanden. In den Reliefs ist die Passion dargestellt und zwar in folgenden Szenen von links nach rechts: Schmalseite vielleicht Verurteilung, Verspottung;[2] Schiffseite zehn Reliefs mit acht Stationen der Kreuztragung, Kreuzannagelung, Kreuzigung; rechte Schmalseite vielleicht Beklagung, Grablegung.[2]

Lierre folgt Tessenderloo. Das Kompartiment ist hier in fünf Felder geteilt (Schmalseite drei Felder). Das mittelste Feld wird an den Seiten mit der hinaufreichenden Kreuzblume gefüllt. Die Mitte ist mit einer leicht vorkragenden Kanzel versehen, deren drei Felder drei Reliefs

---

[1] «Nischenrelief» wurde einmal im kunsthistorischen Seminar der Universität Straßburg dafür vorgeschlagen. Vgl. darüber unten S. 71.

[2] Auf der mir vorliegenden Abbildung nicht zu erkennen. Ich kenne nur die Originale von Löwen, Aerschot, Dixmude, die übrigen nach Photographien und den vorzüglichen Lichtdrucken bei Ysendyck, IV und V.

enthalten. Auch hier gilt, wie für den immer ungleichachsigen Schnitzaltar, das oben erwähnte Teilungsgesetz: Betonung der Mitte und symmetrische Anordnung der Seiten. Also ist Teilung in drei oder fünf Felder das Regelmäßige. Die Bogenmitte ist hier noch unter der Kreuzblume durch vier Reliefs aus dem Marienleben geziert (vgl. Lettner von Troyes, Ste. Madeleine). Die siebzehn Reliefs der Brüstungswand stellen die Passion dar in folgenden Szenen von links nach rechts: Schmalseite (Einzug in Jerusalem, Abendmahl?); Schiffseite Christus am Oelberg, Gefangennahme (Judaskuß, Petrus und Malchus), Ecce homo, Geißelung (Christus an der Säule), Dornenkrönung (Verspottung), Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Beklagung, Grablegung, Auferstehung, Christus als Gärtner (Noli me tangere), Christus und die Jünger auf dem Wege nach Emmaus; rechte Schmalseite (Himmelfahrt, Ausgießung?).

Aerschot stimmt hiermit genau überein. Die vier Reliefs der Bogenmitten unter den Kreuzblumen und die acht Statuen (vier Evangelisten, vier Kirchenväter) sind zerstört. Die siebzehn Brüstungsreliefs stellen ebenfalls die Passion Christi dar: Schmalseite links mir unkenntlich; Schiffseite Gefangennahme? (Petrus und Malchus), Geißelung (Christus an der Säule), Dornenkrönung (Verspottung), Kreuztragung, Kreuzannagelung, Kreuzigung mit zwei Nebengruppen, Kreuzabnahme, Christus in der Vorhölle, Grablegung, Auferstehung, die drei Marien am Grabe; Schmalseite rechts Christus als Gärtner (Noli me tangere), der ungläubige Thomas.

Die Darstellung der Passion am Lettner stammt aus Frankreich.[1] Der Lettner von Paris scheint sie eingeführt zu haben.[2] Doch ist Reliefschmuck am französischen Lettner nur ausnahmsweise vorhanden.

Diese bisherige Lettnerdekoration fand Dubroeucq vor, als er sich über den plastischen Schmuck des geplanten Lettners zu entscheiden hatte.[3] Inwieweit das Kapitel den Inhalt bestimmte, oder der Meister frei war, ist nicht festzustellen. Vielleicht hat das vor der sixtinischen Decke entstandene Verlangen, einen Cyklus von Genesisreliefs zu bilden, dem Wunsche des Kapitels, den traditionellen Passionscyklus zu besitzen, weichen müssen. Die Wahl der Passionsszenen wird sich daraus ergeben haben, daß der Kalvarienberg sich über dem Lettner erhob.

Bei der Behandlung unserer Lettnerskulpturen sind die Geschichten des Entwurfs und der Ausführung gesondert zu betrachten.

Der Entwurf, der nur die Schiffseite zeigt, enthält in den Feldern unter der Balustrade sechs Reliefs aus der Geschichte der ersten

---

[1] Im Verhältnis zu der Fülle nordischer Vorbilder erscheint der Einfluß Italiens auf die plastische Passionsdarstellung im Norden gering und ist wohl nur auf die Stilwandlung beschränkt, erstreckt sich dagegen nicht auf Inhalt und Szenenwahl.

[2] Vgl. Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. »choeur«. St. Denis zeigte die Heiligenlegenden v. St. Denis, St. Rustique, St. Eleuthère.

[3] Walcourt und Lierre, absolut gleichzeitig, waren damals in Arbeit.

Menschen, über den vier Pfeilern die Statuen der vier Kardinaltugenden, über den Bogenmitten die drei theologischen Tugenden. Die sechs Reliefs stellen dar: Sündenfall, Vertreibung aus dem Paradies, Erdenleben Adams und Evas, Opfer Kains und Abels, Kain erschlägt Abel, Adams und Evas Trauer an der Leiche Abels.[1] Es ist zu vermuten, daß an den Schmalseiten auch je ein Relief beabsichtigt war, vielleicht Schöpfung Adams[2] oder Verbot des Fruchtgenusses,[3] links, und Geburt Seths, rechts.

Diese Genesisreliefs an einem Lettner stehen ganz vereinzelt da. Es gibt meines Wissens weder Vorgänger noch Nachfolger dafür. Die Genesisdarstellungen, zuerst in den Miniaturen gepflegt (Wiener Genesisbilder), hatten in Italien ihre Ausbildung gefunden. Nach dem Kampanile von Florenz und dem Dom von Orvieto werden sie von Jacopo della Quercia (Tür von S. Petronio in Bologna) und Ghiberti (Tür des Baptisteriums von Florenz) in maßgebender Weise gestaltet. Michelangelo spricht als Nachfolger Quercias in der sixtinischen Decke das letzte Wort. Im Norden finden sie sich hauptsächlich in Frankreich in den Archivolten der großen Kathedralen in Kleinplastik. In den Niederlanden, die nur selten ihre Kirchenportale plastisch ausbilden, sind mir Genesisgruppen oder -reliefs nicht bekannt.[4]

Die Skizzen zu Genesisreliefs sind also hier eine Erscheinung italienischen Einflusses, ein Renaissanceimport, angeregt durch Michelangelos Decke.

Neu ist ebenfalls die Verwendung der theologischen und Kardinaltugenden. Am französischen Lettner sind bestimmte Statuen nicht typisch. Reims, am reichsten ausgestattet, zeigt außer den Statuen des Kalvarienberges, die Verkündigung zu beiden Seiten des Hauptportals, Notre-Dame-de-la-belle-image, Apostel, Propheten, Heilige an Altarwänden, Balustrade, Türmchen. In Paris und St. Denis sind die Statuen unsicher, in Ste. Madeleine in Troyes zerstört, in St. Ouen in Rouen fehlen sie ganz. Am niederländischen Lettner sind die vier Evangelisten (vorn) und vier Kirchenväter (Seiten) typisch für die Pilaster über den Pfeilern. Die Bogenmitten sind verschieden behandelt. Dixmude zeigt den Salvator mundi und Heilige, sonst häufig Reliefs und Kreuzblumen, keine Statuen.

Ebenfalls eine Wirkung des Aufenthalts in Italien ist bei Dubroeucq die Idee der Verwendung der Tugenden.

Diese waren in Italien die regelmäßigen Attribute der Grabmäler. Von den Königsgräbern in Neapel, Quercias Bentivogliograb in Bologna und

---

[1] Nicht, wie ein Schriftsteller meint: Hagar und Ismael in der Wüste.

[2] Vgl. die später entworfene Schöpfung Evas im großen Schöpfungsrelief der Lünette.

[3] Vgl. diese Szene im Genesiscyklus des Tabernakels von Léau.

[4] Nach Dubroeucq stellte Cornelis Floris fünf Szenen der Genesis in Nischenreliefs am Tabernakel von Léau um 1550 dar.

dem Colleonigrab in Bergamo an findet man sie an fast allen Dogengräbern in Venedig, und Dubroeucq kannte die Statuen der Tugenden der wohl zwei Jahrzehnte vor seiner Ankunft in Rom fertig gewordenen berühmten Grabmäler im Chor von S. Maria del Popolo, deren Kompositionstypus er auch für einen Altar benutzte. Sie scheinen die Inspiratoren für diesen Renaissanceimport gewesen zu sein, wie überhaupt die Schule Andrea Sansovinos in manchen niederländischen Frührenaissancewerken anklingt.[1]

Doch ist hier noch eine andere Quelle möglich. Die Tugenden als Wächterinnen des Toten, dessen Begleiterinnen sie im Leben waren, hatte schon die französische Grabplastik des beginnenden XVI. Jahrhunderts angenommen. In Nantes (Grabmal Franz' II. 1502—1512) sind die Kardinaltugenden an die vier Ecken des burgundischen Grabmalstypus gestellt, in Brou viele Tugenden als Nischenfüllung verwendet, in St. Denis (Ludwig XII., 1516—1532) der oberitalienische Typus[2] durch sie bereichert, in Rouen (Amboise 1516—1525) sind sie am Sockel dekorativ behandelt. Das Grabmal Brézé in Rouen (u. a. Jean Goujon 1535 bis 1541) zeigt die Hoffnung als nischenfüllende Sitzstatue und dekorative Tugenden als Karyatiden. Sitzend dargestellt weisen sie auf den von Matteo Civitali (Florenz, Museo Nazionale aus Lucca) geschaffenen, von Benedetto da Majano (Kanzel S. Croce) und A. Sansovino (Grabmalstypus Rom a. v. O.) ausgebildeten Typus. Auch die Niederlande besaßen ein Renaissancegrabmal, wo die Bronzestatuen der sieben Tugenden am Sockel des Todessarkophags als Feldfüllungen verwertet waren, das des Kardinals Erard von der Marck in der Kathedrale von Lüttich, aufgestellt 1528, zerstört 1794.

Die Tugend in Aktion mit Lanze oder Fuß ein gegensätzliches Laster besiegen zu lassen, ist mittelalterlich gedacht (Münster von Straßburg und Freiburg), sie in Ruhe ein Attribut halten zu lassen, renaissancemäßig (Nantes, Rouen-Brézé, St. Denis, Mons Kardinaltugenden, Cornelis Floris' Tugenden). Interessant sind die mittelalterlichen Reste im Renaissancegewande als Uebergangserscheinungen (Brou, Lüttich, Mons-Glaube). Sehr merkwürdig erscheinen unter diesem Gesichtspunkte die theologischen Tugenden in Mons, indem der Glaube jene Uebergangserscheinung zeigt, die Liebe antik, wie eine Demeter, anmutet, die Hoffnung barockes Empfinden einzuleiten scheint, das damals in Rom zu erwachen begann.

Die mittelalterliche Plastik Frankreichs hatte die Tugenden nur an den Portalen dargestellt meist in Verbindung mit den Lastern. Von da war der Schritt zum Lettner zwar nicht weit, ist aber nicht getan worden. Für den Lettner bedeutet die Verwendung der Tugenden jedenfalls ein Neues.

Die Ausführung des Lettners behielt die sieben Tugenden bei, setzte aber an die Stelle der Genesisreliefs nach dem Vorbilde von Lierre, Tessenderloo, Aerschot die Passion Christi und führte in den unteren Feldern der Schmalseiten und Chorseite drei Hauptszenen in

---

[1] So Cornelis Floris' Grabmal des Herzogs Albrecht von Preußen im Dom von Königsberg; Grabmal Croy in Enghien.

[2] Vgl. Grabmal Giangaleazzo Visconti in der Certosa di Pavia und die Pariser Entwürfe zum Grabmal Gaston de Foix.

größerem Maßstab aus. Die Medaillons der Lünetten unterm Lettner, auf dem Entwurf nur mit Dekorationswappen gefüllt, erhielten drei Rundreliefs, welche Anfang und Ende des Reiches Gottes auf Erden und das himmlische Reich darstellen: Schöpfung, Jüngstes Gericht, Triumph der Religion. Hinzu kommt die Dekoration der Chorseite, deren drei Statuen den Haupthelden des Reiches Gottes, umgeben von den zwei größten Gotteshelden des alten Bundes zeigen: Christus als Heiland der Welt (vgl. Dixmude und Ypern), Moses, David. Die drei Reliefs der Chorseite ergänzen die Passion und greifen im Verein mit den zehn kleinen Reliefs der Friese schon in die Apostelgeschichte über. Alle diese Zusätze sind sachlich und künstlerisch neue Gedanken Dubroeucqs, für die Vorbilder nicht namhaft zu machen sind.

A. Historische Reihenfolge:[1]

I. Anfang und Ende des irdischen und das himmlische Reich: Schöpfung — Jüngstes Gericht — Triumph der Religion. Rundreliefs.

II. Der König des Reiches Gottes auf Erden umgeben von seinen beiden Haupthelden: Christus als Heiland der Welt — Moses — David — Statuen, Chorseite.

III. Die Stützen des Reiches Gottes auf Erden: die drei geistlichen Tugenden: Glaube — Liebe — Hoffnung. Die vier weltlichen Tugenden: Stärke — Mäßigung — Gerechtigkeit — Klugheit — Statuen, Schiffseite.

IV. Das Hauptereignis des Reiches Gottes auf Erden: die Passion Christi und seine Folgen:

1. Abendmahl	Brüstung, Schmalseite links.
2. Einzug in Jerusalem (?)	Schiffseite verloren, (Nachricht fehlt, cf. Tessenderloo, Aerschot.)
3. Oelberg	Fries, Schmalseite links.
4. Judaskuß — Gefangennehmung — Petrus und Malchus	Fries, Schmalseite links.
5. Christus vor Kaiphas	Fries, Chorseite Mitte.
6. Ecce homo	Brüstung, Schiffseite.
7. Pilatus wäscht sich die Hände — Christus den Henkern übergeben	Brüstung, Schiffseite.

[1] Die verlorenen Reliefs, deren Gegenstände auch nicht überliefert sind, wurden nach Analogie von Tessenderloo und Aerschot ganz unmaßgeblich ergänzt, um den Plan und Zusammenhang des Ganzen herzustellen.

8. Geißelung	Unteres Feld Schmalseite links.
9. Dornenkrönung oder Verspottung (?)	Schiffseite, verloren, (Nachricht fehlt, cf. Tessenderloo, Aerschot.)
10. Christus wird das Purpurkleid ausgezogen und das Kreuz gebracht	Fries, Schmals. rechts.
11. Christus wird wieder mit seinem Gewand bekleidet, von den Schächern umgeben	Fries, Chorseite Mitte.
12. Kreuztragung	Unteres Feld, Schmalseite rechts.
13. Christus wird ans Kreuz genagelt	Fries, Schmalseite rechts.
14. Kreuzigung (?)	Schiffseite, verloren, (Nachricht fehlt, cf. Tessenderloo, Aerschot.)
15. Kreuzabnahme (?)	ebenso.
16. Grablegung oder Beklagung (?)	Schmals. rechts, ebenso.
17. Auferstehung	Unteres Feld, Chorseite Mitte.
18. Die drei Marien am Grabe — Christus als Gärtner (Noli me tangere)	Fries, Chorseite, links.
19. Der ungläubige Thomas	Fries, Chorseite, links.
20. Himmelfahrt	Brüstung, Chorseite.
21. Ausgießung des heiligen Geistes	ebenso.
22. Matthias durchs Los zum Apostel bestimmt	Fries, Chorseite, rechts.
23. Tod des Ananias und seiner Frau	ebenso.

B. Lieferungsreihenfolge: [1]

Vor 1545 (unsicher, da Rechnungen fehlen).

1. Drei Rundreliefs.
2. Brüstungsreliefs außer Ecce homo und Verurteilung.
3. Drei theologische Tugenden.

1545.

4. Vier Kardinaltugenden.
5. Geißelung und Kreuztragung.
6. Kleine Reliefs 1—7.

[1] Vgl. die Rechnungen in Anhang I A.

1546.

7. Kleine Reliefs 8—10.
8. Brüstungsreliefs Ecce homo und Verurteilung.

1547.

Chorseite:

9. Auferstehung.
10. Himmelfahrt und Ausgießung des Heiligen Geistes.

1548.

11. Salvator — Moses — David.

C. Stilistische Reihenfolge:[1]

1. Schöpfung (vor 1545 geliefert).
2. Jüngstes Gericht (ebenso).
3. Triumph der Religion (ebenso).
4. Abendmahl (ebenso).
5. Ecce homo (Ende 1546 quittiert).
6. Verurteilung (1. Okt. 1546).
7. Die vier Kardinaltugenden (Anfang 1545 überführt).

Höhe:

8. Die drei theologischen Tugenden (vor 1545 geliefert).
9. Geißelung (3. April 1545 quittiert).
10. Kreuztragung (23. Jan. 1545 quittiert).
11. Auferstehung (12. März 1547).
12. Salvator (1548).

Werkstatt, nicht mehr eigenhändig:

13. Himmelfahrt und Ausgießung des Heiligen Geistes (2. Aug. 1547).
14. Moses und David (1548).
15. Die zehn kleinen Reliefs (1545/46).

Ein wichtiges Moment des Eindringens der Renaissance im Norden, auf das man bisher noch nicht den gebührenden Wert gelegt hat, ist: die Veränderung des nordischen Reliefstils unter italienischem Einfluß.

Das Relief ist eine Mischgattung zwischen der Malerei, ohne Tiefendimension, nur mit Tiefenwerten arbeitend, und der Freiplastik mit vollkommener Tiefendimension. Je nach der Höhe des Reliefs ist die

[1] Hier sind die verlorenen Reliefs nicht berücksichtigt.

Bedeutung der Tiefendimension verschieden. Die Antike setzt die halben, Viertel- oder Dreiviertelfiguren auf den Grund. Erst das hellenistische Relief variiert reicher. Unter den Pisani gewinnt das streng antike Relief im Anschluß an die antiken Sarkophage in Pisa neues Leben. Das flache Relief Ghibertis ist reliefierte Malerei fast ohne Tiefendimension, nur mit malerischen Tiefenwerten arbeitend. Donatello schafft ein neues Relief. Er nimmt in einiger Entfernung vom Grund eine zweite Fläche an, auf die er die Tiefendimension der in ihr modellierten Figuren bezieht. Er schneidet die Umrisse dann ziemlich hart ab oder benutzt die Schrägflächen zwischen beiden Gründen zur Entfaltung der dritten Dimension. Das Relief, in seinen stilistischen Grenzen bleibend, erhält so einen erhöhten Reichtum und wirkt sehr streng stilmäßig (Sängerbühne Florenz, Padua Santoreliefs, Eselswunder, Geizige, Säuglingszeugnis). In seiner strengsten Ausbildung fehlen auch alle malerischen Elemente in diesem Relief. Es ist, wie das antike der besten Zeit, rein plastisch (Putten Santo, Sängerbühne, Christus Kensington London). Später kehrt er mehr zu den Grundsätzen des hellenistischen und ghibertischen Reliefs zurück und entwickelt diese neu und sehr streng stilisiert (Siena Taufbrunnen, Verkündigung S. Croce, Padua Santo Beinheilung, Kanzeln S. Lorenzo). Alle Seiten des Reliefs beherrschend, endet er bei stark dramatischer Bewegung. — Im Norden übernehmen die Giebelfelder der Portale das antike Relief vermutlich von den antiken Sarkophagen der Provence, die Zierglieder entwickeln das ornamentale Flachrelief. Für die Archivolten werden in Kleinplastik gedrängte Freigruppen neben Statuetten verwendet. Diese, vor die Fläche gesetzt, werden von den Altären übernommen. Hieraus, aus der vor die Fläche gesetzten und mit ihr durch Zwischenglieder und alle Grade des Reliefs verbundenen Freigruppe, entsteht ein neues plastisches Mischgebilde, das Nischenrelief, wie es oben genannt wurde. Es ist eine Mischgattung zwischen Relief und Freigruppe, wird meist[1] nur in kleineren Dimensionen angewendet und neigt zur Stillosigkeit wegen der Freiheit und Fülle plastischer Möglichkeiten. Es ist daher besonders für die Kleinplastik geeignet. Es wird meist zur skizzenhaften

[1] In den deutschen Oelbergsdarstellungen (z. B. Straßburg, Münster) und in den volkstümlicher Schaulust dienenden kirchlichen Prachtdekorationen an Kalvarienbergen, Wallfahrtsorten und Volksfesten (Sacro Monte in Varallo, Piemont) dauernder oder vorübergehender Art wird diese Mischgattung, noch durch Malerei unterstützt (unserm Panoramenstil verwandt), mit Vorliebe und auch in größerem Format angewendet. Meist von rein inhaltlichem Interesse, auf niedere Schaulust berechnet und künstlerisch wertlos, erreichen sie doch ausnahmsweise bei Teilnahme tüchtiger Meister eine hohe Kunststufe, wie die genannten Beispiele zeigen.

Darstellung von Schauspielszenen verwendet und enthält eine Fülle von leicht hingeworfenen Charaktertypen ohne Detaildurchbildung, so recht nach dem Herzen leicht und schnell arbeitender Improvisatoren, eine Gefahr für ernste und monumentale Kunst. Der inhaltlich-volkstümliche Gesichtspunkt siegte hier wie anderwärts in der nordischen Kunst des Mittelalters absolut über den stilistischen. Wendet sich die Plastik den großen plastischen Problemen zu, so geht sie den Weg Donatellos zum stilistisch strengen antiken oder donatellesken Relief oder den Michelangelos, der das Relief fast ganz als für seine Ziele unbrauchbares plastisches Ausdrucksmittel verschmäht. Die spätere mittelalterliche Plastik wendet nur in den Giebelfeldern, in denen sie die Dimensionen der Einzelszene gern verkleinert, das reine Relief und zwar ein sehr hohes, doch nicht das Nischenrelief, an.[1] Im übrigen, besonders in ihrem Hauptauftrag, dem Altar, liegt sie unentrinnbar in den Banden des stillosen Nischenreliefs in Kleinplastik. Auch Chorschranken, Lettner und Tabernakel übernehmen es. So in Frankreich, den Niederlanden, Deutschland.

Erst der italienische Einfluß wirkt befreiend. Er bringt das strenge antike oder das donatelleske Relief, welches letzteres allerdings nur wenigen Künstlern verständlich ist. Diese Wirkung des italienischen Einflusses, bestehend in Vernichtung des Nischenreliefs und der Stillosigkeit, ist überall ein wichtiges Kennzeichen werdender Renaissance in der Plastik. Und dieses finden wir ganz besonders in der Kunst Dubroeucqs. Denn merkwürdig: er bildet kein Nischenrelief mehr, selbst das erste ist ein malerisches Relief im Sinne Ghibertis und Sansovinos. Er wendet das antike Relief in der Ausbildung italienischer Renaissance an, und — wir werden sogar Spuren des donatellesken Reliefs finden. Ein wichtiges Moment in Dubroeucqs Entwicklung als Reliefbildhauer ist ein grades und bewußtes Hinstreben vom malerisch freien vielfigurigen zum stilistisch strengen, rein plastischen Relief von wenigen Figuren, in welchem er in Geißelung und Kreuztragung die Höhe erreicht.

Die Skulpturen des Lettners tragen von Anfang an italienischen Charakter, die Reminiszenzen mittelalterlicher und realistischer plastischer Tradition sind daneben selten, schwer erkennbar und unwichtig. Man kann sie noch in der allgemeinen Behandlung der

[1] Auch das auf Sicht von einem Standpunkte und auf Wirkung gearbeitete geht nicht darüber hinaus. Straßburg Südportal Tod Mariä.

Rundreliefs und Passionsszenen der Brüstung empfinden, wo die Sprache der Altar- und Lettnerskulpturen noch nachwirkt. Doch sind diese Nachklänge schwach und im Absterben, es herrschen die italienischen Eindrücke, vielleicht noch Ghiberti, besonders aber Sansovino (Statuen von S. Maria del Popolo, Reliefs der Casa Santa von Loreto) und Michelangelo. Schon die skizzierten Statuen des Entwurfs stehen der malerisch-bildmäßigen Figurenkomposition nahe, wie sie von der Raffaelschule der letzten Stanzen ausgebildet wurde.[1] Ein mehr malerisches als plastisches Empfinden ist in ihnen zu bemerken. Sie wurden bald aufgegeben und durch andere, rein plastisch gedachte, ersetzt.

Im Laufe der Arbeit dringt Dubroeucq zum Stil der italienischen Hochrenaissance durch, ganz frei von nordischer Tradition, wird er Nachahmer Italiens und Eklektiker, dem Zeitgeist und eigener Anlage und Neigung gehorchend. Die Wirkung eines aufs Typische und Formenreine gerichteten Zeitgeistes ist in der niederländischen Plastik der Zeit nicht zu unterschätzen. Eine Erscheinung, wie Cornelis Floris, ist ohne ihn gar nicht zu verstehen. In der Einleitung wurde erwähnt, daß in Frankreich schon am Ende des XV. Jahrhunderts eine solche Richtung ohne italienischen Einfluß vorhanden ist als Wirkung desselben Zeitgeistes.[2] Das willige Aufnehmen dieser Richtung in Deutschland nach Aufhören von Dürers Einfluß ist ebenfalls ohne ihn nicht verständlich. In Italien hatte er schon früher zu wirken begonnen, hatte reife Werke gezeitigt, darum ward Italien Führerin.

Eine Erscheinung, die wohl eine Ueberlegung verdient, ist folgende: man beobachtet mehrfach dieselbe Stufenfolge der Stilentwicklung vom dekorativen, vielfigurigen Relief kleinen Formats (je nach der Natur des Meisters mehr idealistischer oder realistischer Richtung) zum architektonischen Relief mit wenigen Figuren mit später hinzutretendem Bewegungsausdruck. Diesen Weg legt die italienische Frührenaissance, zur Hochrenaissance, zur Spätrenaissance in der Plastik, analog in der Malerei zurück. Aehnlich schon Donatello (Santo—Siena—S. Lorenzo), klar Michelangelo in den Mittelbildern der Decke, die, obgleich gemalt, für die Stilentwicklung Reliefs gleich-

---

[1] Der Antwerpener Frans Floris nimmt diesen Stil auf. Tugenden an seinem Hause in Antwerpen. Vgl. Jacopo Sansovinos Loggiastatuetten.

[2] Vorläufererscheinungen wurden sie dort, Richtung auf détente du style von Courajod genannt.

stehen. Dieselbe Entwicklung zeigt auch Dubroeucq in den Lettnerskulpturen, nur daß das dritte Stadium, Darstellung der Bewegung, bei ihm nur schwache Ansätze[1] hat, wohl aus unzureichender Begabung für Bewegung, oder weil seine Entwicklung nicht weiter führte. Es scheint hier etwas Gesetzmäßiges für die Stilentwicklung der Einzelpersönlichkeit, wie der Periode, zu Grunde zu liegen. In jugendlicher Schaffensfreude sucht der Meister beim Komponieren möglichst viele Beobachtungen und Studien in sein Werk hineinzubringen. Er komponiert von außen nach innen, formt die Szene nach seinen Studien, schwelgt im oberflächlichen Detail. Hievon unbefriedigt fällt er ins andre Extrem. Er beschränkt sich streng, wählt wenige für seine Zwecke geeignete Figuren, unterdrückt alles entbehrliche Beiwerk und führt das Erwählte erschöpfend aus. Er komponiert von innen nach außen, bis sein Kreis mit fortschreitendem Können sich wieder weitet, neue, reichere Gesichtspunkte die Beschränkung lösen. Man vergleiche daraufhin die Schöpfung mit der Kreuztragung.

Bei den Lettnerreliefs sind folgende Stufen zu unterscheiden:

1. Vielfigurigkeit, dekorative Haltung, geringe Durchbildung, Bewegungsausdruck, kleines Format — Rundreliefs.
2. Gewisse Beschränkung in Figurenzahl, wenig Bewegung, Versuch architektonischen Aufbaus und exakter Einzeldurchbildung, kleines Format — Brüstungsreliefs.
3. Wenige Figuren, architektonischer Aufbau, Monumentalität,[2] Ruhe und Einfachheit, Bewegungsmotiv wie erstarrt, exakte Durchbildung aller Details, großes Format $^3/_4$ Lebensgröße — die drei großen Reliefs.

Bei den Statuen ist wegen ihrer späteren Inangriffnahme nur die dritte Stufe vorhanden.

Die Belebungsfähigkeit ist bei Dubroeucq in allen Stadien fast auf der gleichen niedrigen Stufe ohne merkbaren Fortschritt. Zu Anfang in den Rundreliefs ist ein fast barocker Zug in der starken Bewegtheit zu beachten, der sich aber wieder verliert.[3]

---

[1] Unter den Lettnerstatuen zeigen Hoffnung und Salvator analog diese Richtung auf Bewegung.

[2] Das Monumentale ist die höchste Stufe des Dekorativen.

[3] Als ich zuerst die Rundreliefs im Musée Cinquantenaire sah, ohne etwas über sie zu wissen, glaubte ich Barockreliefs vor mir zu haben. Dieser Eindruck war nicht ganz unrichtig. Dubroeucq ist in diese Richtung auf Bewegung in Rom, wo damals der Barock schon begann, hineingeraten. In der Heimat ließ sein auf die Hochrenaissance gerichtetes Streben diese Anregung bald wieder absterben.

Eine andere Erscheinung, die das Eindringen des italienischen Einflusses im Norden ebenfalls regelmäßig begleitet, bezieht sich auf die Freistatue. Es ist das ewige Problem der statuarischen Plastik, eine Statue fest auf den Füßen wohl ponderiert hinzustellen, neben der Belebung das wichtigste. Die mittelalterliche Plastik war darin zu keinem befriedigenden Ergebnis gekommen, verdeckte durch das Gewand, ward schließlich Sklavin der Architektur und gelangte, sich dekorativ einordnend, zur Manier des gotischen Schwungs, der eine plastische Bankerotterklärung bedeutet durch Uebergang zum Dekorativen. Die Naumburger Statuen bedeuten die Höhe dessen, was mittelalterlicher Plastik erreichbar war, und frappieren durch ihren an die Antike erinnernden Stil, obwohl ihre Anregung französischen Ursprungs ist. Zu einer Lösung des in der menschlichen Figur selbst liegenden und ihr gemäßen Linien- und Formenproblems gelangte die Gotik nicht. Die Idee dieser Lösung stammt von den Griechen, von ihnen haben es die führenden Meister der italienischen Renaissance übernommen. Während die gotischen Statuen nie wissen, wie sie stehen und sich bewegen sollen, stehen jene griechischen und italienischen gesetzmäßig. Dieses Gesetz tritt im einzelnen Falle in Geltung durch Wahl einer derjenigen Bewegungsmotive, die zur Herstellung des Gleichgewichts bei Veränderung des Schwerpunkts entstehen, und die im Bau des menschlichen Körpers gesetzmäßig liegen. Das Bewegungsmotiv entsteht durch Wahl eines Schwerpunktproblems, und das stilvolle plastische Kunstwerk besteht in der gesetzmäßig-organischen Lösung der Folgen der Schwerpunktsveränderung für das Bewegungsmotiv durch Vorführung einer richtigen Ponderierung bei gewähltem Schwerpunkt.[1] Motive wie Probleme sind zahllos, obgleich sie beim ersten Durchdenken sehr begrenzt erscheinen. Die Mannigfaltigkeit und der Reichtum erschließen sich erst bei Vertiefung und Beschränkung. Neben dem Belebungsproblem liegt hierin das Geheimnis des Schaffens Michelangelos. Der Lösung jener, ihm in unerhörtem Reichtum der Phantasie zuströmenden Schwerpunktsprobleme, in deren Durchführung sich ihm plastischer Stil und plastische Schönheit entfalteten, war ein wesentlicher Teil seines Lebens gewidmet. Man kann sich die Erkenntnisfreude des nordischen Meisters vorstellen, als Michelangelos Darstellungsklarheit ihm plötzlich verständlich machte, nach welchen Gesetzen Freistatuen stehen und zu bilden sind, ohne Unterordnung

---

[1] Vgl. H. A. Schmid Kunstchronik 1900 XI, 468; Wölflin Zeitschr. bild. K. 1896 VII, 224, 1897 VIII, 294 und Klassische Kunst.

unter die Architektur, als selbständige Kunstwerke und ohne Manier nach immanentem Naturgesetz. Dieses Glück scheint Dubroeucq in Rom in sich erlebt zu haben; denn in den theologischen Tugenden versucht er sich selbständig in der Lösung von Schwerpunktsproblemen ganz im Sinne Michelangelos. Das Stehen der Figuren macht ihm gerade besondere Schwierigkeiten. Er hat dieses Problem selten befriedigend gelöst. Aber er kannte es und hatte es an Michelangelos Werken studiert. Und das ist ein wichtiges Merkmal italienischen Einflusses.

---

1. Schöpfung (Tafel VII).[1]

Gottvater, die dreifache Krone auf dem Haupte, ist wehenden Mantels in Wolken herabgeschwebt und hat den letzten Schöpfungsakt, die Schöpfung des Menschenweibes, beendet, ganz mit seiner Kreatur noch in der inneren Verbindung, die das Leben entfacht hat. Zugleich öffnet er die Arme, als wolle er das All umspannen. Der Kreis der himmlischen Heerscharen umgibt ihn von oben, der seiner Geschöpfe unten. Gras, Kräuter und Bäume umrahmen die Szene. Adam liegt links am Boden noch in der Betäubung des Schöpfungseingriffs. In Eva, dem Willen des Schöpfers noch ganz hingegeben, erblüht das junge Leben. Ringsumher das Getier zu Paaren gesellt: Löwe und Löwin, Panther und Pantherin, Hengst und Stute, Stier und Kuh, Hund, Gemse, Kamel, Hirsch, Hase, alle zu zweit, nur Stachelschwein, Wildschwein und der Affe im Geäst des Baumes einzeln: alle brüllen und grunzen sie ihrem Schöpfer entgegen, meist ihm zugewandt. Nur der Stier brummt den wunderlichen Gesellen, das Wildschwein an, das den Rüssel erhebt, was das Stachelschwein in Furcht setzt, den Affen interessiert, während es das Hasenpärchen nicht berührt. Verschieden ist die Anteilnahme der Tiere zum Ausdruck gebracht. Ganz Spannung und Aufmerksamkeit in Bewegungsmotiv und Einzelform ist der Panther, der Eva fast zu imitieren scheint, während bei dem sentimentalen Löwen sich wohl noch nicht die königliche Natur entfaltet hat. Kamel, Pferd und Kuh sind mehr in dumme Verwunderung versunken. Meist gehalten, drücken einige Engel ihre Teilnahme durch Gesten aus, durch Falten der Hände, Ausbreiten oder Kreuzen der Arme über der Brust.

---

[1] Die Besprechung der Skulpturen erfolgt in der oben unter C festgestellten stilistischen Reihenfolge.

2. Jüngstes Gericht (Tafel VIII).

Auch dieses Relief hat zum Gegenstand eine Vision. Aus den Wolken herab, von Cherubim getragen und umkreist, ist Christus erschienen und thront auf dem Himmelsbogen, während die Posaunen der Engel des irdischen Reiches Ende, des himmlischen Anfang verkündigen. Vom Mantel umwallt, das Seitenmal entblößt, hat er die Hände mit den Wundmalen hoch erhoben zum Zeichen, daß «der Tag» gekommen. Sein Antlitz drückt zugleich Strenge und Güte aus. Da entsteigen die Toten der Erde, von Engeln liebevoll begrüßt, und ihre Körper bekleiden sich vor unsern Augen wieder mit dem Gewand des Leibes. Noch nicht zum Bewußtsein gelangtes Erwachen und bewundernde Anbetung drücken die Gebärden der Auferstandenen und Auferstehenden aus, kein Zug verrät die drohende Verdammnis. Nur die Auferstehung zur Seligkeit ist hier geschildert, nur Engel, keine Teufel sind hier tätig. Im Hintergrunde in schwachen Umrissen ist die Stadt Jerusalem sichtbar, an die auch im rechten Mittelgrunde einige hineinragende, schwermassige Architekturteile als Schauplatz mahnen.[1]

3. Triumph der Religion (Tafel IX).

Dargestellt ist der ewige, glückselige Zustand des himmlischen Reiches. Als Sinnbild Gottes schwebt der Heilige Geist, in Gestalt der Taube, in der Mitte, umleuchtet vom Flammenstrahlenkranze. Um ihn hat sich das All verehrend versammelt. Viola, Triangel, Becken, Harfe und Flöte lassen in den Händen der Engel eine himmlische Musik ertönen, während ihr Chorführer in hingegebener Andacht die Arme ausbreitet. Der Tierkreis schließt ihren Chor ab. Drunten knien Kaiser und Papst einander gegenüber im Vordergrunde, jetzt ohne Streit, jener die Rechte zum Himmel erhoben, die Linke auf den Reichsapfel legend,[2] den ihm ein Engelchen zuträgt, dieser mit der Rechten das Symbol seiner Macht, den Schlüssel, umfassend, beide nach oben gewandt. Die Würdenträger umgeben die geistigen Stützen, die Tugenden. Links kniet der Glaube mit Kelch und Hostie, voll weiblichen Liebreizes, und das Kind, das er hütet, strebt mit Inbrunst dem heiligen Symbol des Schlüssels zu. Die sitzende Figur rechts scheint die Caritas zu sein, die mit einem Löffel aus der Schüssel ihre Kinder speist,[3] und die weibliche Gestalt hinter ihr

---

[1] Im mittleren Vordergrunde ist eine Figur verstümmelt.

[2] Linker Arm abgebrochen. Leider ist Ausdrucksmotiv, Stellung und Haltung sehr verunglückt und unschön.

[3] Ihr Attribut ist verstümmelt und nicht klar zu erkennen.

die in jenem Staate so hochgeschätzte und vielgepredigte Demut, da ein Schleier das Haupt verhüllt. Hinter dem Kaiser ihm zugewandt steht Justitia mit Schwert und Wage. Herein strömen von links die Vertreter der geistlichen Macht, der Kardinal, der Bischof, der Mönch. Frauen führen ihre Kinder dem Heile zu, wie im Gral, die ewige Speise der Liebe zu empfahn. Im Hintergrunde erblickt man das himmlische Jerusalem in leichtem Relief, links schließt eine prächtige Renaissancearchitektur, rechts ein baumumwehtes Portal die Szene ab.

Die drei Kompositionen sind als Ganzes gedacht und hängen eng miteinander zusammen. Wie die Wappenfüllung des Entwurfs zeigt, war hier das Rund das Gegebene, dem sich die Komposition einzugliedern hatte, nicht umgekehrt. Der Kreismittelpunkt ist das Zentrum des formalen wie geistigen Inhalts. Derselbe Kompositionsgedanke leitet in der Disputa und Schule von Athen, wenn auch dort das Breitformat andere Konsequenzen fordert. Wie in der Disputa, ist in den drei Rundreliefs oben der himmlische, unten der irdische Kreis bei diesen Grundereignissen des göttlichen Reiches zugegen, nur weniger zahlreich, weniger erlaucht.

Die Mitte bildet in der Schöpfung Gott Vater, im Jüngsten Gericht Gott Sohn, im Triumph Gott Heiliger Geist. Also ist die Trinität vereint. Ihre Durchbildung hat aus der Disputa ihre Anregung erhalten, wo die drei Aeußerungen des göttlichen Wesens in fast identischer Form dargestellt sind. Gott Vater, Christus, die Taube, der Himmelsbogen (hier mit dem Tierkreise, dort mit Cherubsköpfen dekoriert), der Chor der himmlischen Heerscharen findet sich hier wie dort. Christi Arme sind zwar in der Disputa in spitzem Winkel erhoben, aber Stellungsmotiv, Formen und Gewandmotiv sind so verwandt, daß wahrscheinlich unser Christus eine Umbildung des raffaelischen ist.[1] Noch allgemein und zu unbedeutend, ist er trotzdem die wertvollste Gestalt des Cyklus. Die Hände sind schon ausdrucksvoller und weisen einen großen Fortschritt von Gottvater her auf. Ganz gelungen und neu, raffaelisch im Geiste, ist die großartige, einfach-schöne Umrißlinie von Rumpf, Armen und Kopf. Obgleich Größe und Gewalt ihm fehlen, kenne ich doch keinen Weltenrichter von solcher Harmonie der Gesamterscheinung, weder in Pisa — Sistina — Orvieto (Signorelli-Kapelle), noch an den französischen Portalen. Jene stellen übereinstimmend die Gebärde des Niederschmetterns dar, in diesen ist typisch die Rechte erhoben, die Linke ruht auf einem Buch. Sind beide Arme erhoben,

[1] Vgl. auch den Christus in Raffaels Verklärung.

wie in Reims (Nordportal) und in Paris (Ste. Chapelle), so sind sie wirkungslos im spitzen Winkel gebildet.

Die drei Reliefs stellen die erste Stufe der Lettnerskulpturen dar. Man hat keinen Grund, an der Eigenhändigkeit zu zweifeln. Der Kreis der Typen ist noch ein sehr beschränkter. Die Köpfe von Gottvater, Kaiser, Papst, Kardinal, Auferstehender, der die Arme über der Brust kreuzt, und im Grunde auch Christus sind so nahe verwandt, wie Eva, die Tugenden und einige Auferstehende Geschwister sind. Auch die zahlreichen Engelsköpfe und die der Kinder im Triumph geben fast ohne Variation den Typus wieder, den Dubroeucqs Phantasie und Hand damals besaßen. Im Geschick der Rundfüllung stehen alle drei auf der gleichen Stufe geschmackvollen Gelingens ohne einen höheren Wurf zu erreichen. Am höchsten steht das Gericht, als einfacher und geschlossener, das auch im Anatomischen einen Fortschritt gegenüber dem Adam in den beiden Gestalten des Vordergrundes aufweist, obgleich dieser neben dem Kopfe des Stiers die beste Leistung der Schöpfung ist. Zahlreiche Ungeschicklichkeiten und Unfreiheiten der Hand verraten den noch unsichern Meister: Gottvater im ganzen zu klein, Armbewegung lahm, Hände ganz unbedeutend,[1] Eva schlecht proportioniert, Oberkörper zu klein im Verhältnis zum Beckenteil und Oberschenkel, rechter Arm und linkes Bein zu lang, Tierköpfe, außer Hunde, Stier, Wildschwein, Stachelschwein unreif und verunglückt, Ausdruck meist unfreiwillig komisch, Körper von Kamel und Stier ganz mißlungen. Der unschöne Kaiser wurde schon erwähnt. Die Formengebung ist noch befangen und schulmäßig, entbehrt der individuellen Schärfe und Ausprägung. Dies tritt besonders bei den Engeln hervor. Dubroeucq schwelgt und verliert sich in oberflächlichem Detail. Der viel gelungenere Ausdruck im Gericht und im Glauben des Triumphs gegenüber der Schöpfung zeigt des Meisters größere Begabung für das Feine, Zarte, Ruhende, gegenüber dem Kraftvollen, dramatisch Bewegten.

4—6. Abendmahl — Ecce homo — Verurteilung (Tafel X, XI, XII).

Von den acht Reliefs der Brüstung unter den Balustraden sind nur drei erhalten. Dadurch ist es unmöglich, die Stilentwicklung von Dubroeucqs Relief von der Schöpfung zur Auferstehung und Kreuztragung in konstantem Aufsteigen zu verfolgen. Nur drei Etappen dieses Weges liegen vor. Von den Rundreliefs führt ein großer Sprung

---

[1] Welcher weite Weg von hier zu den Händen der Kreuztragung.

zum Abendmahl, geringer, aber sehr deutlich, ist der Fortschritt bis zur Verurteilung, der Ecce homo liegt dazwischen.[1]

Abendmahl (Tafel X).

In einem geschlossenen Gemache ist Christus mit den zwölf Jüngern beim Passahlamm versammelt. Johannes liegt an des Herrn Brust, die Jünger sitzen meist in Gruppen zu zweien um den Tisch, Judas ist vereinzelt auf die andere Seite gesetzt, den Beutel im Gürtel. Benutzt ist hier der italienische Kompositionstypus, welchen die italienische Malerei seit Taddeo Gaddi (S. Croce Refektorium) und Castagno bis auf Domenico Ghirlandajo, Leonardo und Andrea del Sarto ausgebildet hatten.[2] Raum für individuell durchgebildete Figuren hat er sich durch das Breitformat geschaffen. In diesem Raum hat er im Abendmahl seine Figuren schon recht gewandt geordnet. Er behält die ältere Komposition bei, wo Johannes unschön an des Herrn Brust ruht und Judas auf der anderen Tischseite vereinzelt ist, was bei Leonardo und Sarto aufgegeben ist. Die Jünger sind in Gruppen zu zweien geordnet bei Ghirlandajo (Ognissanti Florenz). Castagno vereinzelt, Leonardo (Mailand, Grazie) bildet Gruppen zu drei, Sarto (Florenz, Salvi) hat freie malerische Gruppierung. Die einzelnen Typen sind selbständig erfunden, noch sehr einförmig, im Ausdruck oft blöd und mißglückt, aber es ist eigene ernste Arbeit darin. Eine Verwandtschaft der Typen mit einem der italienischen Werke ist nicht vorhanden. Die Gruppenbildung ist teils glücklich, teils (rechte Seite) stören unschöne Ueberschneidungen und Verdeckungen. Sehr unschön ist die parallele Beinstellung rechts unten und die drei parallelen Köpfe, deren mittelster Christus ist. Die Gelenkfunktion des Handgelenks ist noch schwach an den beiden im Kontrapost auf dem Tisch aufliegenden Armen. Der Augenblick: «Herr bin ichs?» ist auch hier — versucht. Doch man ermißt den Abstand der Ausdrucksfähigkeit beim Vergleich mit Leonardo. Am gelungensten ist der Christuskopf und die Ganzfigur des Judas, beide in geistiger Verbindung gegeben, des letzteren Gesicht leider schlecht sichtbar. Die Sessel ahmen antike

---

[1] In Tafel III wurden die Gegenstände der fehlenden Reliefs vermutungsweise eingetragen unter Zugrundelegung der Reliefcyklen des gotischen niederländischen Lettners, besonders von Tessenderloo und Aerschot, um ein geschlossenes Bild des einstigen Lettners zu geben.

[2] Wie nordische Meister sich solche Kompositionen notierten, zeigt S. Reinach, Album de Pierre Jacques, Paris 1902, pl. 96bis. — Das Abendmahl wurde in Italien als typische Refektoriumsfreske ausgebildet, plastische Darstellung ist dort selten, im Norden häufiger als Szene des Lebens Christi an Kirchenportalen, Altären und besonders Sakramentshäuschen.

Subsellien nach und sind dekoriert mit Löwen- und Widderkopf, Löwenfuß, Voluten und Renaissanceornament. Der Hintergrund, im Gesamteindruck nicht mitwirkend, ist leicht mit Volutenfries und Rahmenfüllung geziert.

Ecce homo (Tafel XI).

Pilatus hat Christus an die Pforte seines Palastes führen lassen, wo die Juden unter Führung des Kaiphas versammelt sind. Dort «remontre Crist aux iuis et dit Ecce homo.» (Anhang I A. 27).

Die Besonderheit und der Fortschritt dieses Reliefs äußern sich in folgenden Punkten: Streben nach realistischer und charakteristischer Ausprägung der Gesichtstypen, dramatische Belebung der Figuren in Gruppen und Protagonisten, schärfere Ausarbeitung der Details, des Kostümlichen, besonders der Kopfbedeckungen und Bärte.[1] Im einzelnen ist grade in diesem Relief vieles verunglückt. Fast alle Figuren sind schlecht auf die Beine gestellt, die Standmotive schwächlich und kleinlich. Die geistige Belebung äußert sich oft in Aufsperren des Mundes und Grimassen, wie überhaupt das Mimische in diesem Relief sehr betont ist, was stets ein Zeichen von Unreife ist. Die Gruppenbildung rechts und links ist hier besonders mißglückt. Die Figuren verdecken sich fast ganz und erzeugen unschöne, mehrfach parallele Umrisse. Der Hintergrund wimmelt von Köpfen. Das Streben nach klarer Komposition mit wenigen Figuren ist noch nicht erwacht. Pilatus entbehrt der Hoheit und Würde, Christus ist im Ausdruck des Gesichts matt und anteillos. Seelenhoheit oder Ergebung versteht der Meister noch nicht auszudrücken.[2] Der Körper steht zwar schlecht auf den Füßen und hat einen unschönen Schwung, trotzdem ist die Figur doch noch die beste des Reliefs und läßt die Absicht erkennen, italienisch zu ponderieren.[3] Im Abendmahl waren schon die Stühle der Apostel Renaissancemöbel, hier ist der Aufgang zum Palast mit Treppen- und Säulenvorbau in reiner Renaissance, wenn auch etwas plump und aufdringlich, gebildet.

Verurteilung Christi — Pilatus' Handwaschung (Tafel XII).

«Pillatte lave ses mains» nennt Dubroeucq sein Relief in der Quittung (Anhang I A 26). Pilatus wäscht sich die Hände und sagt: «sein Blut komme über euch». Darauf übergibt er Christus den Henkern.

[1] Letztere hat hier zu einer fast manierierten Bart- und Haarbehandlung geführt.

[2] Vgl. dagegen Kreuztragung und Geißelung.

[3] Vgl. die Ausführungen oben S. 75 f.

Die beim vorigen Relief genannten charakteristischen Eigenschaften sind hier weitergebildet. Der Hintergrund ist durch einfache dorische Halbsäulen und Pilaster mit Blendbögen in Abschnitte gegliedert. Rechts bezeichnet der Thronsessel des Pilatus geziert mit Löwenkopf und Löwenfuß den Ort: das Tribunal des Landpflegers. Drei klare Gruppen sind aufgebaut, Pilatus mit dem dienenden Knaben, Christus mit drei Henkern, fünf diskutierende Juden, in ihrer Mitte eine Frau. Die beiden ersten Gruppen bilden ein Ganzes, da die erste nicht selbständig lebensfähig ist und die Ergänzung durch die zweite fordert. Die zweite ist ein in sich geschlossenes Ganze. Sie wird in Geißelung und Kreuztragung zur Höhe fortgebildet. Die dritte Gruppe wäre besser fortgeblieben und hätte der Entfaltung der andern Raum gegeben. Sie ist eine wenig bessere Redaktion der Judengruppen des Ecce homo und wiederholt das Motiv unserer zweiten Gruppe. Die «charakteristische Ausprägung der Gesichtstypen» ist weiter entwickelt. Besonders gelungen ist Christus, sein Gegenüber und der Knabe. Bei Pilatus ist beim «Streben nach dramatischer Belebung» die Mund- und Augenpartie mißlungen. Die beiden hinteren Henker sind noch immer durch Oeffnen des Mundes belebt, was den schönen Kopf des linken sehr entstellt. Das «Kostümliche» ist auch hier stark betont. Pilatus ist als König mit Krone und Mantel gebildet. Christus trägt die Dornenkrone, drei Figuren römische Helme, und die Juden nebst Kaiphas sind mit phantastischen Kopfbedeckungen geschmückt. Die Bart- und Haardarstellung ist hier weiter geführt. Eine weibliche Figur, die auch im Hintergrunde der Geißelung erscheint, ist wohl die Frau des Pilatus, welche nach Matthäus 27, 19 auf Grund eines Traumes den Landpfleger warnt, Jesum zu verurteilen. Die Rüstung des einen Henkers und eines Juden, sowie die Gewänder der übrigen Figuren sind mit Fleiß im Detail durchgeführt, in Rom skizzierte antike Gewandung und römische Kriegertracht. Die Verdeckung der Figuren ist noch störend. Auch hier können sie noch nicht stehen und knicken in Hüften und Knien ein, besonders unschön Christus und ein Henker. Christus ist schon verständiger und teilnehmender, doch ist der Ausdruck von Seelengröße, Seelenhoheit und Würde im Schmerz noch immer nicht gelungen. Pilatus und die hinteren Henker grimassieren noch etwas. Am ausdrucksvollsten ist der Knabe. Die anatomische Behandlung, besonders der Arme Christi und des einen Henkers, ist auch in den schwer darstellbaren Gelenkfunktionen schon auf hoher Stufe. Den Fortschritt ermißt man durch Vergleich des Adam, der Auferstehenden, des Christus im Ecce homo mit diesen Figuren.

Gut faßt schon die rechte Hand des Henkers Christi Handgelenk, auch die schwer darstellbare Umbiegung des Handgelenks des Knaben zum Gießen kommt heraus. Ebenso schlecht, wie im Abendmahl die genannten Jünger, legt der Jude seine linke Hand an die des Kaiphas.

7.—8. Die vier Kardinaltugenden. — Die drei theologischen Tugenden (Tafel XIII—XVI).

Sie bilden zwei nicht nur nach Inhalt, sondern auch nach Stilstufe, Zusammenkomposition, Bedeutung des Standorts und der Einzelstatue, verschiedene Gruppen.[1]

Die Kardinaltugenden vertreten nach ihrem Standort die Stelle von Karyatiden. Sie sind massig und kräftig, im Anschluß an den Alabasterblock, in ruhiger Haltung, fast etwas steif, wie Aufrisse, repräsentativ ohne geistige Belebung, antiken Gewandstatuen nachgebildet, besonders ausgeprägt Mäßigung und Tapferkeit. Die Gewandbehandlung ist einfach, großzügig, trotz Reichtum im Detail. Der Oberkörper ruht senkrecht und grade aufgerichtet in den Hüften, nur die Köpfe und die Aktionen mit den Attributen sind bei den inneren leicht, bei den äußeren etwas stärker nach der Mitte gerichtet. Dies allein stellt die formale Verbindung dieser Stein gewordenen Ideen her, und zwar so vollständig, daß ihr Standort schon formal, auch ohne die Uebereinstimmung des Entwurfs, klar ist. Ihr Typus ist im ganzen derselbe. Sie gleichen vier Schwestern, die man bei aller Aehnlichkeit doch nach kurzer Bekanntschaft leicht und sicher unterscheidet. Von Körper kräftig, breit gebaut an Schultern und Hüften, wie es Karyatiden geziemt, leiden sie an einem uns bekannten Fehler ihres Schöpfers, sie können nicht stehen. Nur bei Justitia fällt dieser Fehler, der bei Karyatiden besonders störend wirkt, nicht so auf dank ihrer stärkeren Verhüllung. Die Figuren sind auf Untensicht mit Berücksichtung der Höhe des Standortes gearbeitet,[2] noch nicht die Mäßigung, schon mehr die Gerechtigkeit, vollständig die beiden andern. Also ist auch hier Entwicklung vorhanden, und die Vermutung nahe-

[1] Ueber Symbolik und Ikonographie der Tugenden vgl. jetzt Sauer, die Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters. Freiburg i. Br. 1902 S. 233—246. Dort vgl. die Literatur. Ueber die Verwendung der Tugenden am Lettner oben S. 47 und S. 66 f. Ferner Vitry, Michel Colombe p. 395 ss.; Didron, Iconographie des Vertues cardinales, Annales archéol. t. XXVI u. Iconographie de la Justice, Annales archéol. t. XX.

[2] Meine Aufnahmen zeigen durch Schiefstellen des Apparats diese Ansicht, die für die Mäßigung falsch ist, wie ich später erkannte. Sie scheint demnach die erstgearbeitete Statue zu sein, die jene Untersichtsrechnung noch nicht in Betracht zieht.

liegend, daß sie etwa in dieser Reihenfolge geschaffen wurden. Es müssen Studien nach antiken Gewandstatuen, vermutlich in Rom ausgeführt zugrunde liegen.[1] Dargestellt sind: die Stärke oder Tapferkeit, die mit der Rechten die Säule zerbricht, in der Linken den Oelzweig hält, die Mäßigung, in der Rechten den Zaum, mit der Linken sich verhüllend, die Gerechtigkeit mit Schwert und Wage, die Klugheit, mit der Linken im Bausch des Gewandes die Schlange bergend, den Blick Wahrheit suchend in den Spiegel gerichtet, den die Rechte hält; auf der Brust ruht die Aegis, Athena von ihrer modernen Vertreterin entliehen. Die Wahl der Attribute ist von den Tugenden der Grabmäler Sansovinos in S. Maria del Popolo beeinflußt, besonders deutlich bei Tapferkeit und Klugheit.

Ganz anders die drei theologischen Tugenden. Sie sind, nimmt man geistigen Gehalt als Maßstab, in ihrer Dreiheit das größte Kunstwerk des Lettners. Auch an formalem Wert stehen sie in der ersten Reihe. Sie bilden eine Gruppe von drei Figuren verbunden durch geistige und formale Ideen. Und doch sind sie andrerseits Einzelwesen, individuell nach körperlicher und seelischer Eigenart, daß sie nicht als drei Schwestern, sondern als drei einander fremde, verschiedene Menschen erscheinen, Repräsentantinnen dreier Geistesrichtungen: die Heroine — die Mutter — die Vertreterin religiösen Idealismus' und Fanatismus'.

So einzeln verschieden, verbindet sie zur Dreiheit doch als geistige Idee ihre Vertretung der drei Hauptwerte des geistlichen Staats, dessen Hauptstützen sie sind. Die einende formale Idee besteht in der kompositionellen Verbindung zu einer Gruppe von drei Statuen, zu einem plastischen Dreiklang vom architektonischen Orchester getragen, in welchem Zusammenwirken sie erst ihre volle plastische Bedeutung und einen Wert über ihre Wirkung als Einzelstatue hinaus gewinnen. Die Liebe stellt in dieser Gruppe die mittlere Vertikale dar, den ruhenden Mittelpfeiler der Komposition der Schiffseite, von einfacher, klarer, geschlossener Wirkung. Der Glaube agiert nach links, nach der Mitte, und entfaltet auch nach links seine formalen Qualitäten. Die Hoffnung ist ebenso nach rechts, nach der Mitte, gerichtet. Alle drei Figuren sind, wie die Kardinaltugenden, auf Untensicht und Wirkung mit Berücksichtigung der Höhe ihres Standortes technisch

[1] Vgl. das über die Skizzenbücher nordischer Künstler des XVI. Jahrhunderts unter IX Gesagte.

gearbeitet.[1] Sie sind nur auf eine Ansicht berechnet. Der richtige Standpunkt, sie ganz in ihren Umrahmungen in Wirkung zu setzen, war in der Mitte vor dem Lettner in Entfernung von 10—15 Schritt. Von dort gesehen trat die Gesamtgruppe in Wirkung.

Einend und verschieden zugleich ist ihr geistiger Gehalt, der den Kardinaltugenden fehlt, die innere Belebung, die allen dreien gemeinsame Aktion, welche nach außen und unten beim Glauben, nach innen, die Kinder in der Einheit von Mutter und Kind umschließend, bei der Liebe, nach oben und dem Jenseits bei der Hoffnung gerichtet ist.

Als Einzelbewohnerinnen ihrer Nischen erfüllen sie den Zweck der Betonung der Bogenmitte mit dem stärksten plastischen Accent der Freistatue selbständigen Wertes und sind die Hauptpersonen der Schiffseite des Lettners.

Der Glaube ist die nach außen wirkende Heroine, der streitbare Glaube, vertraut mit den Höhen und Niederungen menschlichen Lebens, ein schönes Weltkind und doch eine genehme Streiterin Gottes, die den Hund, den Vertreter des Niedrigen und Gemeinen, kennt und beherrscht, und der das Höchste, Kelch und Hostie, zugleich nahe steht und zum Schutze anvertraut ist. Ecce panis angelorum, factus cibus viatorum, non mittendus canibus singt das Kirchenlied,[2] das der Schöpfer dieser Statue benutzt hat zu — einer Genreszene, Ideales und Reales vereinend.

Die Liebe ist eine Mischung der antiken Terra oder Ceres[3] mit der sorgenden Mutter, ganz in sich gewandt, sich selbst genügend, im Bewußtsein der Harmonie mit Gott aus sich alle Kraft schöpfend, um sie den Kindern, den Vertretern der Gemeinde, zu geben, und doch auch eine Genreszene, des Verkehrs zwischen Mutter und Kind, nicht ein Kampf, wie beim Glauben, sondern ein Bild stiller, in sich ruhender und selbstzufriedener Innerlichkeit, wie sie allein die Religion der Liebe erblühen läßt, die sie vertritt. Sie gibt Liebe und repräsentiert an sich die Wirkung der Liebe, zu ihr einladend.

---

[1] Demgemäß wurde der Apparat bei Herstellung der beiliegenden Aufnahmen gerichtet. Die Arbeit auf Untensicht in bestimmter Entfernung zeigt sich heute, wo die Statuen nur auf einem erhöhten Sockel auf ebener Erde stehen, besonders störend beim Glauben, dessen Kopf mittelst eines zu langen Halses unschön nach vorn gebeugt ist. In richtiger Höhe würde das nicht in Erscheinung treten. — Auf Tafel III gelangen die Nischenstatuen, als Strichzeichnungen in einen geometrischen Aufriß eingetragen, nicht zur vollen Wirkung. Sie würden in perspektivischer Zeichnung, wie Tafel II, besser wirken.

[2] Vgl. Devillers, Mémoire p. 45.

[3] Beachte die Fruchtbündel.

Die Hoffnung symbolisiert den der Welt abgewandten und ganz dem Göttlichen zugewandten Menschen. Religiös bis zum Fanatismus, erstorben dem Menschlichen, Natürlichen, lebt sie schon hier im Jenseits, wo ihr Anker haftet, und öffnet die Arme, wohl um die Krone von oben zu empfangen, sie, der die Erde nichts bietet.[1]

Zu der formalen Gestaltung der Einzelstatue ist zu bemerken, daß im Glauben ganz verstanden und frei, ohne Schulmäßigkeit, eine echt italienische Formenauswägung angewandt ist, wie sie besonders Michelangelo in seinen Madonnen liebte, wie sie Gemeingut der Hochrenaissance war. Der Italiener[2] hätte Glauben und Hoffnung im Kontrapost gebildet, was Dubroeucq nicht tut, und im Grunde etwas pedantisch wirkt, wenn auch formenreiner. Es beherrscht die formale Wirkung die Vertikale vom Kopf der Frau zum Kopf des Hundes (Nasenlinie), durchbrochen ist sie durch den schräg gestellten linken Unterschenkel und durch die zur Horizontale leicht geneigte Linie der Brüste. Rumpf und rechtes Bein mit seiner Gewandung bilden die vertikale Schwerpunktsaxe, welche durch die Aktion des linken Armes nach rechts verschoben wird. Das Gleichgewicht wird durch die Gegenaktion des linken Knies nach links, während die linke Seite in Ruhe bleibt, hergestellt. Ueber dieses formale Gerüst ist leicht mit sicherm Wurf der Mantel ganz natürlich gefallen, vom Schenkel gehalten, und Kelch und linker Unterarm ponderieren gleich den Balken einer Wage das Gleichgewicht der beiden Seiten, die Aktion zugleich übernehmend. So ist das Bewegungsmotiv gesetzmäßig aus der Quelle der geforderten Aktion unter Ponderierung durch Gegenaktion zur Herstellung des statischen Gleichgewichts abgeleitet, und aus dem Bewegungsmotiv wiederum die Linienführung und Formenauswägung entwickelt.

Italienisch ist auch die Durchführung der Einzelform. Nicht mehr Naturstudien liegen zu Grunde, nicht Realismus und Charakteristik, sondern typische Schönheit ist gewollt. Das Meisterstück ist der Kopf, der über kraftvoll-blühenden Körperformen thront. Sorgfältig und formenrein ist die Bildung von Mund, Nase, Auge, vollkommen das Oval des Gesichts, das, wie ein wahrer Heiligenschein, das volle Haar,[3] vom Reif gehalten, umrahmt. Der Hals ist nach klassischem

[1] So stellte sie schon Giotto in der Arenakapelle in Padua dar, sie in seiner schlichten Darstellung ebenso tief und glühend erfassend.

[2] Sansovino Popologräber.

[3] Man beachte den Fortschritt der Haardarstellung seit Ecce homo und Verurteilung.

Ideal als runder, straffer Cylinder, vielleicht etwas dick und akademisch, gebildet.[1]

Die Liebe ist, wie seelisch, so auch formal eine ganz geschlossene Komposition und läßt den Block stark erkennen. Die Kinder sind mit Geschick dem geschlossenen Umriß eingefügt. Es sind Putten, die sich neben italienischen sehen lassen können. Die Gesichtsformen der Frau sind streng und klassisch, voll ruhigen Ernstes, der Kopf etwas unbedeutender,[2] die Körperformen kräftig, doch zarter, weiblicher als beim Glauben, die Einzelform typisch.

Die Hoffnung ist formal am wenigsten gelungen. Der untere Teil ist im Verhältnis zum oberen zu schwer, der mittlere am massigsten. Der schöne lockenumwallte Kopf ruht auf einem zu sehr in der Gesamtwirkung hervortretenden Hals, und der rechte Arm fällt ganz aus der Komposition heraus. Doch scheint es ungewiß, ob er so echt oder ergänzt ist. Die Finger der Hände sind abgebrochen und dadurch, wie beim Glauben, die Sprache der Hand zerstört. Das Gewand, wie bei den beiden andern Statuen streng antik, unterstützt bewegt den Ausdruck innerer Glut, während es von freiem Wurf beim Glauben, von ruhigem Fall bei der Liebe war, deren Charakter aussprechend. Ein Strick umgürtet hoch die Lenden. Zu den Füßen ruht der zu große und die Gesamtwirkung störende Anker.

Die Figuren stehen schon besser, aber ganz ist diese Schwäche Dubroeucqs noch nicht überwunden, eher geschickt im Gewand verborgen, das nur die sorgfältig gebildeten Füße freiläßt, die Schenkel andeutet. Die Kardinaltugenden waren bestimmt, an die Pfeiler angelehnt und befestigt zu werden. Daher haben sie geringe Tiefe und sind hinten unbearbeitet. Auch Sockel hatten sie nicht. Sie waren in die konsolenartigen, verkröpften Gebälkstücke eingelassen. Die heutigen, kleinen, viereckigen Basen sind Restaurationen zum Stand. Die theologischen Tugenden dagegen sind Freistatuen, auch hinten durchgearbeitet, und mit viereckigen Basen versehen, auf denen sie in die Nischen frei hineingestellt waren. Die Bestimmung für die Nischen bringt es mit sich, daß sie nur auf eine Hauptansicht berechnet sind. Vorbildlich für den Glauben ist die Komposition der Gerechtigkeit von

---

[1] Ebenso bei Liebe und Hoffnung. — Aus Vollständigkeit sei erwähnt, daß die Finger der linken Hand abgebrochen, und daß auf der Hostie der Gekreuzigte mit Maria und Johannes in leichtem Relief gebildet sind. — Attribut des Glaubens: der Kelch mit der Hostie, der Liebe: zwei Kinder und Fruchtbüschel, der Hoffnung: der Anker.

[2] Auch hier wirkt die Umrahmung durch das Haar.

Sansovinos Grabmal Sforza (Schönfeld Fig. 3, die Unterschriften dort verwechselt). Die Uebereinstimmung besteht in der Gleichheit des Stellungsmotives von Körper und Beinen, nicht von Kopf und Armen, in der Aehnlichkeit des Gewandmotivs und der Behandlung von Brust und Leib. Auffällig ist besonders die Betonung des Nabels in dem Streben nach Sichtbarmachung der Körperform unterm Gewande.[1]

9.—10. Geißelung und Kreuztragung (Tafel XVII, XVIII).

Diese beiden Reliefs gehören derselben Stilstufe an, die Dubroeucq im Relief nicht mehr überschritten hat. Es sind Vierfiguren-Kompositionen, welche als Fortbildungen der Mittelgruppe der Verurteilung anzusehen sind. Es sind Meisterwerke der Reliefkunst von italienischer Detailbehandlung und Formenauswägung und architektonischem Bau. Nicht auf dem Inhaltlichen, sondern auf dem Formalen ruht der Accent.

Die Geißelung benutzt eine Komposition Michelangelos. Es gab eine verschollene Zeichnung, welche die Szene der Geißelung darstellte, und nach dieser hat Sebastiano del Piombo in S. Pietro in Montorio in Rom die Geißelungsszene in Oelfarben auf die Wand gemalt.[2] Das Stellungsmotiv Christi auf diesem Bild, zu dem eine Skizze sich in der Sammlung Malcolm befindet, stimmt so genau mit dem Christus unserer Geißelung überein, daß man von einer Entlehnung desselben sprechen muß. Es ist unmöglich, daß Dubroeucq diese Komposition, sei es die Originalkomposition Michelangelos oder das Bild Sebastiano del Piombos oder eine der zahlreichen Nachbildungen, nicht gekannt habe. Der weichen Formenauffassung des Letzteren steht Dubroeucqs Formensprache allerdings viel näher als der stürmenden Gewalt der rein plastischen Sprache Michelangelos. Die Stellungsmotive der Henker und die Einzeldurchbildung des Körpers Christi sind selbständig und abweichend. Doch weiß man nicht, wieweit Piombo seine Vorlage verändert und Dubroeucq sie treuer nachgebildet hat.

---

[1] Es sei hier negativ festgestellt, daß die Statuen inhaltlich wie stilistisch keine Verwandtschaft mit den Tugenden des Grabmals Franz' II. in der Kathedrale von Nantes von Michel Colombe, keine mit den dekorativen Sitzstatuen und Karyatiden der Grabmäler Amboise und Brézé in der Kathedrale von Rouen, keine mit dem Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis von Jean Juste zeigen.

[2] Vgl. Vasari, Leben Michelangelos und VII 575 (Milanesi); Springer, Raffael und Michelangelo II, 394; Wickhoff, Jb. d. prß. Kunstsmlgen 1899 XX, 209; Gallerie italiane II, p. 154 tav. I (Zeichnung Corsini; Wickhoff Palma Giovane); Hz. Br. 69 (Malcolm); Kopie nach Piombo, Rom, Borghese, Phot. Anderson.

Andrerseits kommen unsere beiden Szenen fast in allen nordischen Passionscyklen vor, sowohl an Portalen, wie besonders an den Passionsaltären, und sie sind Lieblingsszenen aller gemalten und gestochenen Passionen der Zeit im Norden. Auch die genannten Lettner von Tessenderloo und Aerschot zeigen beide Szenen im Nischenrelief in der allgemein verbreiteten Komposition, die Christus von einer Anzahl Henker gemartert darstellt.[1] Ist der Kompositionstypus also durchaus nicht nur italienisch, sondern dem Norden auch vor Eindringen der Renaissance ganz geläufig, so ist hingegen der Stil, in dem er hier geformt wird, für den Norden neu und italienisch.

Christus ist am Portal des Hauses des Pilatus an der einen Säule mit einem Strick angebunden und drei Henker schlagen mit Ruten und Geißeln auf ihn ein, indem der eine ihm ins Haar faßt. Im Hintergrunde in Tür und Fenster erscheinen in schwachem Relief Pilatus und seine Gemahlin, der Dubroeucq hier nach Matthäus 27, 19 eine besondere Beachtung gönnt, wie in der Verurteilung. Die Architektur ist schwere Hochrenaissance, aber einfach, nicht störend: zwei Säulen mit verkröpftem Gebälk, dazwischen ein einfach profiliertes Rundportal mit Pilastern, rechts ein Fenster. Christus in der Mitte ist in Frontansicht gegeben, unbekleidet bis auf ein Lendentuch, das Haupt leicht nach rechts geneigt. Das schöne Antlitz drückt Seelenhoheit und freudige Ergebenheit aus, von einem leisen Zuge des Schmerzes durchzittert. Daß Christus nicht stehen kann, stört hier nicht sehr, da wie motiviert erscheint, was ein Nichtkönnen des Meisters ist. Zwei Henker sind zu beiden Seiten symmetrisch in Seitenansicht angeordnet, als Gegenstücke im Kontrapost, differenziert durch Bewegungsmotiv, Kopf, Kostüm. Der Bewegungsausdruck, bei beiden noch lahm und nicht ausgereift, ist besser beim hinteren Henker, der aber unschön von Christus verdeckt wird. Leider ist das Oeffnen des Mundes als Ausdrucksmittel noch nicht verschwunden. Dubroeucq wendet es auf Kreuztragung wie Auferstehung immer wieder an. Fast alle oben erwähnten und für den Meister charakteristischen Details, als diejenigen, auf die er Wert legt, sind fortgebildet und meist zur Reife entwickelt: einfache, großzügige, anatomische Behandlung des Körpers Christi, der Arme und Beine der Henker, Haar- und Bartbehandlung, Ausprägung der Typen und des Gesichtsausdrucks, Streben nach Sorgfalt und schlichtem Reichtum des antiken Kostüms.

---

[1] Es sei hier an die Uebersetzung des Geißelungsmotivs ins Malerische durch Rubens (Antwerpen, Paulskirche) erinnert, in der Tizians «Verspottungen» anklingen.

Die reifste und eine geradezu klassische Komposition ist die Kreuztragung. Es gibt kein italienisches Relief, welches das Wollen der Hochrenaissance so zur Tat werden läßt, wie dieses. Allerdings nur das Wollen, denn die Ueberlegenheit italienischen technischen Könnens soll nicht verkannt werden. Dieser Heiland ist ein Mensch der Hochrenaissance, wie die formalen Probleme und die Art ihrer Behandlung mit jener Hochflut auftauchen und verschwinden.

Christus auf dem Wege nach Golgatha ist dem Zusammenbrechen nahe. Das Kreuz ruht auf seiner linken Schulter, die Arme umfassen es. Der Kopf ist leicht nach rechts gewendet und zeigt die Vorderansicht, während der Körper in Seitensicht gegeben ist. Zwei Henker, rechts und links, erfassen mit der Linken wütend das sinkende Kreuz, mit der Rechten greift der linke ins Haar Christi, der rechte erhebt zum Schlage den Arm.[1] Der linke Henker tritt Christus ins Kniegelenk,[2] wodurch ein unruhiges kompliziertes Bewegungsmotiv entsteht, verschieden für Arme und Beine in seiner Quelle, und die Unruhe des Henkers bildet die Folie für die Ruhe und würdevolle Gemessenheit, mit der Christus ins Knie sinkt. Hinter dem Heiland, zwar durch ihn verdeckt, aber geschickt in seinem Körperlichen klargelegt und in die kleinen freien Räume hineinkomponiert, ist Simon von Kyrene, der sanft das Kreuz abnehmen will und durch seine Ruhe die Wut der Kriegsknechte ebenfalls in Kontrast setzt. Die Szene spielt vor den Mauern Jerusalems, das im Hintergrunde über die Zinne hinweg mit seinen Renaissancegebäuden und Türmen emporragt. Die Mauer bildet den ruhigen Grund der dramatisch belebten Szene. Den Boden füllen Gras und Blumen. Weder der berittene Hauptmann, noch die Frauen, noch Volk, nur diese vier notwendigen Personen sind zugegen.

Formal bilden die Kreuzesbalken in leicht verschobenen Diagonalen das Gerüst der Komposition, auf dem Christus malerisch angeordnet ist. Sein Kopf bildet die Mitte im Schnittpunkt der Diagonalen. In verdecktem Kontrapost und Symmetrie, die in den Linien vielfach durchbrochen ist, sind die Henker in Seitensicht gegeben, doch mit so geschickter Variation von Brust- und Rückensicht, daß die reine Seitenstellung von Christi Körper doch noch herrschend bleibt. War die Anordnung der Köpfe auf grader Linie (isokephal), der vierte unschön dazwischen gedrängt, in der Geißelung noch nicht auf der Höhe,

---

[1] Dieselben Motive in der Geißelung.

[2] Ein Motiv, das im Norden Gemeingut der Kreuztragungsszene ist.

so sind sie hingegen hier befriedigend in einem Rhombus geordnet, zwei senkrecht übereinander, zwei in gleicher Horizontale, zwei in wütendem, schreiendem Ausdruck, zwei von ruhiger Milde, zwei Gruppen ein Ganzes bildend im Gegensatz und Christi Kopf beherrschend mit dem Ausdruck hoheitsvoller Ergebung. Dieselbe maßvolle Freiheit, strenge Gesetzmäßigkeit und virtuose Berechnung in jedem Detail. Zwar keine vollkommene Anatomie wird gezeigt, aber alles Nackte, Arme, Beine, Köpfe, aufs sorgfältigste in jeder Detailform durchgebildet, und doch großzügig, nicht kleinlich. Man betrachte den im Körperlichen durchgeführten Gegensatz zwischen dem rechten Arm Christi und dem linken des rechten Henkers. Meisterstücke der Detailarbeit sind beide Arme des linken Henkers. Man beachte das Grübchen des Ellenbogens, die durchschimmernden Knochen des rechten Unterarms und der linken Hand. Auch sind die Gelenkfunktionen beim Tragen, Zugreifen hier so verstanden und virtuos wiedergegeben, dass Dubroeucq das eigentlich nur bei Michelangelo gelernt haben kann. Man prüfe daraufhin die linke Hand des rechten Henkers, welche die Ecke des Kreuzes zugleich mit dem Strick faßt, wobei eine Herausbeugung des Handgelenks eintritt, die vollkommen zum Ausdruck gelangt ist. Wie fein ruht der kleine Finger der rechten Hand des linken Henkers in seinen Gelenken und wie leicht krümmen sich die ersten Glieder der linken Hand Simons, als sie das Kreuz berühren. Neben solchen Feinheiten scheinen die Beine fast weniger bedacht. Und doch ist das linke Bein des linken Henkers in seinen Details fast liebevoll beobachtet, und die energische Krümmung des Unterschenkels eines kräftigen Männerbeines nach außen ist rechts ganz realistisch und rücksichtslos mit seinen straffenden Muskeln und den vielen Kniegrübchen, die durch Anhaftung der Haut am Knochen entstehen, dargestellt. Ueber Dubroeucqs Liebhabereien in Kostüm, Bart etc. ist hier nichts Neues zu sagen, aber alles steht auf der Höhe der Vollendung und die vier Köpfe sind vier Ausdrucksköpfe von scharfer und in zwei Gruppen verschiedener Prägung. Damit dem vielen Licht der Schatten nicht ganz fehle, sei auf die unklare und verworren gehäufte Architektur und das unschöne Mundöffnen der Henker hingewiesen.

Die Reliefs wurden beim Herausreißen aus ihrem alten Rahmen verstümmelt. Der linke Henker der Kreuztragung ist natürlich vollständig gewesen, da jener Zeit der Kunstgriff moderner, besonders französischer Maler (Degas), Teile von Figuren und Gegenständen in

die Bildfläche hineinragen zu lassen, ganz fern lag. Sonst ist die Erhaltung der Reliefs vorzüglich.

Vorbilder für diese in Italien, wie besonders im Norden, häufige Komposition vermag ich nicht zu nennen. Erwähnt sei nur, daß Schongauers Stich die Seitensicht Christi mit Facestellung des Kopfes im Gegensinne zeigt, doch mit jenem den Beschauer fascinierenden Blick, daß auf Raffaels Kreuztragung für ein Palermitaner Kloster (Madrid, Prado) Simon von Kyrene dem zusammensinkenden Christus auch das Kreuz abnimmt, und daß sein Kopf sich senkrecht über Christi Kopf dort ebenfalls befindet, daß endlich Dürers Holzschnitt (Große Passion) keine Beziehung aufweist.

Ueber diese Höhe hinaus war ein Fortschritt nicht zu erwarten, und das letzte große Relief bedeutet eher einen Rückschritt, falls es nicht tatsächlich vor der Kreuztragung gearbeitet ist:

11. Die Auferstehung (Tafel XIX).[1]

Das Relief stellt den Moment des Auferstehens dar. Christus, nur mit dem Grabtuch bekleidet, entsteigt dem Grabe. Auf einen hohen Ton des Pathos ist das Ganze durch die großartige Gebärde des Siegers und Herrschers gestimmt. Wie seelenabwesend und der Außenwelt erstorben, im seelischen Verkehr mit dem Vater, ist der Blick nach innen und oben gerichtet ausdruckslosen Auges. Die Arme öffnen sich anbetend dem Licht in fast unwillkürlicher Bewegung. Der rechte Fuß ist schon auf den Grabesrand gesetzt, der linke wird folgen.[2] Wie ein Emporschweben wirkt dieses Schreiten. Keine Beziehung zu der Schar der Kriegsknechte ringsum, die in jähem Schrecken auseinanderstieben. Am Felsen wirkt links die Andeutung eines Flammenkreises in Mandorlaform als Hintergrund, rechts wallt das Gewand vom erhobenen Arme herab. Nicht weniger als acht Kriegsknechte äußern auf verschiedene Art ihren Schrecken. Zwei sind im Vordergrunde rütlings niedergesunken, der eine greift vom Schilde gedeckt nach dem Schwert, der andere beschützt sein Auge gegen das blendende

---

1 Das Relief ist auf Untensicht nach Standort (über dem Portal) gearbeitet. Ich fand es am Boden einer Seitenkapelle liegend. Es hat ein sehr erhebliches Gewicht und ist bei den verschiedenen Transporten in mehrere Stücke zerbrochen. Nach mehreren vergeblichen Versuchen, es auf die Platte zu bringen, gelang es, obgleich in den Linien etwas verzeichnet, annähernd die Ansicht des Reliefs zu gewinnen, die der Beschauer am alten Standort einst hatte.

2 Vgl. Wilhelm Meyer, Wie ist die Auferstehung Christi dargestellt worden? in: Nachrichten der K. Gesellschaft der Wissensch. zu Göttingen, phil.-hist. Klasse 1903, 236 ff., über den Lichtschein 252 Anm. 1.

Licht. Zwei andere an den beiden Enden des Grabes eilen bestürzt davon. Die übrigen sind als Füllungen angegliedert. Zwei am Grabesrand sind nur mit dem Oberkörper sichtbar, die beiden Motive der liegenden über Kreuz wiederholend. Der nach dem Schwert greifende stehende ist eine Umbildung der rechten Henker aus Geißelung und Kreuztragung und wäre besser fortgeblieben, um der Entfaltung der übrigen Raum zu geben, ebenso der Partisanenträger links oben. Im Hintergrunde rechts erscheint in sehr schwachem Relief die Renaissancearchitektur Jerusalems. Das Grab hat die Gestalt eines antiken Sarkophags mit Renaissancedekoration (Astragal, Muldenornament), ist horizontal und vertikal leicht geneigt in die Bildfläche gestellt und trägt die Inschrift: TERTIA DIE RESVRREXIT A MORTVIS. Links vom rechten Bein Christi liest man am Felsen: IAQVES DV BROVECQ ME SCVLPTA.[1]

Die Komposition bedeutet eine Rückkehr zur Vielfigurigkeit und stilistisch einen Rückschritt, falls sie nicht vor Geißelung und Kreuztragung entstanden ist. Bedeutend ist die Figur Christi durch den oben gewürdigten geistigen Ausdruck, obgleich sie viele Mängel aufweist und das technische Können Dubroeucqs hier nicht auf der Höhe zeigt. So ist die Proportionierung der Arme, der Träger des Bewegungsausdrucks, im Verhältnis zu Körper und Beinen unrichtig, die Verkürzung des rechten Oberschenkels mißglückt. Die Formen des Kopfes, Rumpfes, der Arme könnten beim Meister der Kreuztragung einfacher, größer sein. Obgleich nicht kleinen Formats, wirken sie klein im Rahmen dieses großen Reliefs, wie überhaupt alle Figuren hier relativ kleiner erscheinen, während schon in Geißelung und Kreuztragung das Geheimnis der relativen Großfigurigkeit entdeckt war. Das Bewegungsmotiv Christi ist zwar etwas lahm, ist aber motiviert durch das seelisch hineingelegte Geistesabwesende. Schön ist der Kopf und der rechte Fuß als Details. Bei letzterem ist die Belebung besonders geglückt. Christus ist fast als Freifigur gearbeitet und erinnert so an die Gewohnheit des Nischenreliefs, alle Grade der Reliefhöhe in demselben Relief anzuwenden, während es ein Gesetz des stilstrengen Reliefs ist, einen bestimmten Grad des Reliefs in demselben Stück für alle Teile durchzuführen. Hierin entfernt sich also unser Werk wieder von dem italienischen Reliefstil und nähert sich dem nordischen stillaxen Nischenrelief. Formal ist die gekennzeichnete Schrägstellung

[1] Auf diese Inschrift hat bisher niemand aufmerksam gemacht, obgleich sie in verschiedener Hinsicht kritisch wichtig ist. Sie ist die einzige Signatur Dubroeucqs am Lettner.

des Grabes von Bedeutung, indem sie die gewohnte pedantische grade Linie in einen freien, wenn auch weniger strengen und architektonisch-gesetzmäßigen Linienfluß verwandelt. Christus als Vertikale und Mittellot eines gleichschenkeligen Dreiecks beherrscht die Komposition, die Kriegsknechte sind in zwei dreieckigen Gruppen aufgebaut, deren innere Begrenzungslinien von unten Mitte nach rechts und links oben laufen. So stehen zwei Vierfigurengruppen[1] der einen Figur Christi gegenüber. Zählt man den versteckten Kontrapost der liegenden Kriegsknechte mit, so sind die beiden Gruppen durch drei Kontraposte verbunden, zwei in ganzer Figur in Rückensicht, zwei in Halbfigur. Dadurch, daß das Grab stark nach links geschoben ist, wird die linke Gruppe gedrängt, die rechte fast zu geräumig. Daß die Komposition im wesentlichen intakt ist, und keine Figur fehlt, dafür spricht die links dargestellte Pflanze, die doch wohl Abschlußfüllung ist. Was den Reliefstil betrifft, so sei erwähnt, daß sich auf der Kreuztragung (Bein des linken Henkers) und Auferstehung (Beine der Kriegsknechte) Spuren jener Relieftechnik finden, welche eine zweite Fläche vor dem Grunde annimmt, auf diese die Modellierung bezieht und die Begrenzungsflächen schräg oder grade hart in den Grund einlaufen läßt: eine Relieftechnik, die sich fast nur bei Donatello findet und in den Puttenreliefs der florentiner Sängerbühne am ausgeprägtesten ist.[2] Diese Beobachtungen kann man jedoch nur vor den Originalen ausreichend vor nehmen, selbst die Originalphotographien sind hierzu nicht genügend.

Für die Herkunft der Komposition gilt, dass Dubroeucq Gemeingut benutzt hat. Ein bestimmtes Vorbild vermag ich weder im Norden, noch in Italien nachzuweisen. Für den Norden sei auf diese Szenen an den Lettnern von Tessenderloo und Aerschot hingewiesen. Italien hat diesen Typus besonders in der florentiner Frührenaissance malerisch entwickelt (z. B. Piero della Francesca in Borgo S. Sepolcro, Museo Civico), plastisch kommt er in der venetianischen Frührenaissance vor (z. B. in zwei Reliefs in S. Fermo Maggiore, Verona, Grabmal Brenzoni und Venedig, Scuola di S. Evangelista früher Maria della Carità, Grabmal Barbarigo).[3] Auch hier ist die Selbständigkeit größer als die Anlehnung an den überkommenen Typus. Im Hinblick auf die bei der Geißelung festgestellte Entlehnung von Michelangelo-

---

[1] Schon in Verurteilung, Geißelung und Kreuztragung ist die Vierfigurengruppe ausgebildet.

[2] Vgl. oben S. 71.

[3] Vgl. Pietro Paoletti, Architettura e Scultura del Rinascimento in Venezia p. 18, fig. 23 und p. 184 fig. 70/71.

Piombo sei erwähnt, daß es von der Auferstehung ebenfalls eine Komposition Michelangelos gibt.[1] Wahrscheinlich im Auftrage Cavalieris hat Marcello Venusti die Komposition gemalt (im 17. Jahrhundert in Forli). Es sei festgestellt, daß hier keine Verwandtschaft besteht; denn bei Michelangelo entschwebt Christus ekstatisch in höchstem Pathos dem Grabe, die Arme nach oben erhebend, oder über der Brust gekreuzt, einmal nach unten blickend. Hier ist Dubroeucqs feierliche Innigkeit dem äußerlichen zerschmetternden «Hinauf» Michelangelos sogar überlegen. Auch Komposition im ganzen und Wächterdetails zeigen keine Uebereinstimmung. Der seelische Inhalt und die pathetische Gebärde Christi scheinen Eigentum Dubroeucqs zu sein. Vielleicht haben die berühmten großen Gebärden italienischer Werke (die oben genannten Weltenrichter, der Auferstandene Fra Angelicos in S. Marco, Florenz, der Auferstandene Fra Bartolommeos im Pitti, die Christusfigur in Raffaels Verklärung im Vatikan) anregend gewirkt, eine direkte Uebereinstimmung ist nicht vorhanden.

12. Salvator (Tafel XVI).

Die Darstellung des Heilandes als König der Welt findet sich bereits in den Mosaiken von Rom und Ravenna und ist ein Gegenstück zu Christus in der Glorie, als Herrscher des Himmels. So zeigt ihn auch ein byzantinisches Relief der Bibliothèque nationale in Paris aus dem 10.—11. Jahrhundert (Kunstgeschichte in Bildern II 15). Von dort ging er in die Giebelfelder der Kathedralen über, wo er neben dem Weltenrichter erscheint, und in der reifen Gotik tritt er typisch an dem Mittelpfeiler eines der Hauptportale auf. So in Amiens (Hauptportal außen), Reims (Nordportal außen), Paris Ste. Chapelle (oberes Portal, außen) etc. An den erhaltenen Lettnern ist er nur in Dixmude als beherrschende Figur der Schiffseite sitzend dargestellt, den französischen Portaltypus übernehmend. Endlich sei noch erwähnt, daß unsere Statue vermutlich der Vorgänger für die Heilandfigur ist, die Taillebert von Ypern um 1600 für St. Martin in Ypern (Choreingang) fertigte (Abb. bei Ysendyck und Ewerbeck).

Dubroeucq schuf den Heiland, wie herabschreitend vom Himmel, die Weltkugel in der Linken, mit der Gebärde der Rechten ausdrückend: Kommet her zu mir, die ihr mühselig und beladen seid. Die von links unten nach rechts oben verlaufenden Faltenzüge, in

[1] Drei Entwürfe Br. 51 (Louvre), Br. 19 (British Museum) und Windsor Ph. 26. Einzelstudien Christus Br. 67 (Malcolm), Windsor Ph. 19, Wächter Br. 23 (Chatsworth). Cf. Springer, Raffael und Michelangelo II, 394.

ihrer Bewegung wenig aufgehalten durch den wagrechten Bausch, aufgenommen und fortgesetzt durch die Aermelvolute und den großen Gestus des Arms: dieser harmonische Linienzug löst im Beschauer das «Zu mir», «Aufwärts» aus, das nicht oft mit dieser Einfachheit und Kraft ausgesprochen ist. Als ruhender Pol schwebt darüber das stille feine Antlitz, wie von einem Grunde aus dem Lockenrahmen herausstrahlend,[1] ernst, feierlich, in hoheitsvoller Milde. Im pathetischen Bewegungsausdruck klingt wieder leis Barockempfinden an, in Rom entzündet, zeitweise bei Dubroeucq durchbrechend und wieder verschwindend. Die gesetzmässige Ponderierung, die im «Glauben» mit so großem Ernst versucht war, ist durch Anwendung von Standbein und Spielbein (seit Perugino Gemeingut der Renaissance) dekorativ verflacht. Der Ansturm der vom rechten Arm ausgehenden Aktion bricht sich an der Festigkeit der von der Kugel belasteten rechten Seite und wird, nicht ganz befriedigend, im Spielbein abgeleitet und ponderiert. Die Gegenaktion zur Herstellung des Gleichgewichts ist durch Ausbiegung der Hüfte nach rechts und Linksstellung des Spielbeins bewirkt. Das Gewand beteiligt sich an dieser Gegenaktion, indem seine Faltenzüge vom Fuß des Spielbeins diagonal zur rechten Hüfte und von da zum agierenden Arm emporlaufen. Es umspielt diesen als Bausch und endet seine rückläufige Bewegung dadurch, daß das Ende über den linken Arm fällt, die Hüften umstrammend. Die für das Motiv wichtigen Formen des Spielbeins sind leicht unter dem Gewande angedeutet. Die Folge des Schaffens ist also auch hier folgende: Wahl der Aktion, Bestimmung der Gegenaktion zur Herstellung des statischen Gleichgewichts (Ponderierung), Fixierung des Bewegungsmotivs aus Aktion und Gegenaktion, Entwicklung der Linienführung und Formenauswägung, einschließlich der Gewandführung, aus dem Motiv. So pflegten die besten Meister der italienischen Hochrenaissance Statuen zu konstruieren.

13—15. Werkstattarbeiten (Tafel XX, XXI, XXIII—XXV).

War bisher ohne Ausnahme bei der Entstehung der Werke Eigenhändigkeit vorauszusetzen, so ist dies für die folgenden Skulpturen nicht mehr der Fall, für die Dubroeucq nur die Kompositionen geliefert haben kann. Die Ausführung ist seiner Werkstatt zuzuschreiben, die um ein erhebliches hinter dem Meister zurücksteht und uns nur wenig interessieren wird. Hierhin gehören Himmelfahrt und Ausgießung des Heiligen Geistes, ferner David und Moses und die zehn kleinen Reliefs,

[1] Hierin eine Fortführung der Köpfe der theologischen Tugenden.

die als plastisches Ornament die Friese zu beleben haben. Nachdem Dubroeucq an Rund- und Brüstungsreliefs seine Fähigkeiten zur Lösung der ihn interessierenden plastischen Probleme geschult, nachdem er diese in den theologischen Tugenden, in Geißelung und Kreuztragung zur Darstellung gebracht und die Kompositionen aller noch zu liefernden Skulpturen festgestellt hat, scheint sein Interesse an den Lettnerskulpturen erloschen zu sein, und die Werkstatt hat das Uebrige noch so gut es ging hergestellt. Auch war Dubroeucq jetzt sehr stark mit anderen Arbeiten überhäuft. Nach 1538 wird vermutlich die Bestellung des Grabmals Croy für St. Omer erfolgt sein, seit 1539 arbeitet er an den Plänen für Boussu und leitet den Neubau, seit 1545 ist er mit seinem neuen großen Werke, dem Schlosse Binche für Maria von Ungarn beschäftigt, womit auch größere Reisen verbunden sind. Dies macht verständlich, daß er dem Werke, an dem er gelernt, was er lernen wollte, nur noch eine flüchtige Aufmerksamkeit zuwenden konnte. Was sich an Schönheiten und Feinheiten noch in diesen Reliefs findet, muß wohl im Modell so stark ausgesprochen gewesen sein, daß es nicht zu töten war. Zum Ausdruck kommt die Hand des empfindungslosen Kopisten. Mißverstehen der Intention, interesselose Zeichnung ohne feinere Empfindung, Mißverhältnis von Wollen und Können, schlechte unausgeglichene Details, von dem schwächlichen Ausdruck der Züge und Bewegungen gar nicht zu reden: das sind Merkmale, die den Stümper, der Erlerntes wiedergibt, vom Meister, der fortwährend neu durchformt und durchdenkt und erfüllt von seiner Intention in deren Sinne selbst das kleinste Detail verständnisvoll und im Verhältnis gestaltet, unterscheiden. Man bemerkt hier dieselbe Verflachung, wie bei italienischen zeitgenössischen Bildhauerschulen, nur daß die technische Gewandtheit der italienischen marmorari auf einer unvergleichlich höheren Stufe steht und leicht über den flachen Gehalt durch verführerische Technik hinwegtäuscht. Im Uebrigen zeigen sich hier dieselben Verflachungsmerkmale, wie in den Schulen Sansovinos (Loreto), der Lombardi (Santoreliefs) und in den Certosaschulen.

Himmelfahrt Christi und Ausgießung des Heiligen Geistes sind Verflachungen des Brüstungsreliefs der Schiffseite auf Grundlage Dubroeucqscher Kompositionen. Sollte der Meister die Gestalt Christi so klein und schlecht proportioniert gebildet haben, oder hat hier der Gehilfe arg verdorben? Die Lichtstrahlen sind wie in der Auferstehung gegeben, die Jüngergruppen, besonders die Köpfe hat die Ausführung sehr entstellt. Deutlich einen andern fortgeschritteneren Gehilfen zeigt

die Ausgießung. Hier sind wenigstens einige Köpfe der im ganzen harmonischen Komposition, die der Stufe des Abendmahls etwa zu vergleichen ist, erträglich.

Die zehn kleinen Reliefs nehmen die Friesfelder ein und sind infolgedessen Reliefstreifen, deren Breite das Drei- und Vierfache der Höhe beträgt. Hier läßt sich besonders mit Rücksicht auf die kleinen Maße nur erzählen, nicht ernsthaft komponieren. Auch sollen sie nur unterhalten, keine selbständigen Kunstwerke sein. Mit Rücksicht auf diesen Zweck ist eine nebensächliche und oberflächliche Behandlung nicht unberechtigt. Der Beschauer, der an der linken Schmalseite begann, sah Christus am Oelberg und Judaskuß-Gefangennahme. Ueber der Chortür folgte Christus vor Kaiphas und Christus wird vor der Kreuztragung sein eigenes Gewand wieder angezogen (on reveste sa propre à Cryst et les larons alentour de luy: A 23) und an der rechten Schmalseite Christus wird das Purpurkleid ausgezogen und das Kreuz gebracht (on desvette la robe de pourpre à Crist et luy aporte-on sa croes pour la porter au mont: A 22)[1] und Kreuzannagelung. Die zweite Serie dieser ornamentalen Reliefs auf der Chorseite unter der Balustrade behandelt vier Szenen nach der Kreuzigung aus der Apostelgeschichte: Die drei Marien am Grabe mit Christus als Gärtner Magdalena erscheinend,[2] Christus unter den Jüngern mit dem ungläubigen Thomas, Auslosung Matthäi zum Apostel, Tod des Ananias und seiner Frau.

Im Oelberg ist anstelle einer einheitlichen Komposition die Addition dreier Abteilungen getreten. Es war schwer, hier nordisches Gemeingut zu vermeiden. In Judaskuß und Bekleidung stört ein nicht beherrschtes Menschengewühl, während in Christus vor Kaiphas die Leere peinlich wirkt. Die beste und ausgeglichenste Komposition zeigt das Noli me tangere mit dem Kontrapost von Engel und Christus, die Füllung angenehm. Danach sind Vorbereitung und Annagelung noch als Kompositionen zu genießen. Die ausdrucksvolle Type des hämmernden jugendlichen Henkers muß im Entwurf sehr schön gewesen sein. Auch die Frauengruppe links verdient wegen des dreifach verschiedenen Schmerzensausdrucks eine Betrachtung. Ein echt nor-

[1] Die beiden letzten Szenen nach Matthäus 27, 31 und Markus 15, 20 wohl als Füllszenen in der sehr zahlreichen Passionsfolge. Sonst selten dargestellt und recht gleichgiltigen Inhalts. Die erstere ist nur als Fragment erhalten, mit dem Judaskuß fälschlich verbunden, doch die Komposition intakt.

[2] Vgl. das kleine Relief des Magdalenenaltars (Taf. XXXV).

discher Passionsidiot ist der Kerl, der das Kreuz herbeischleppt; schön dagegen die Figur Christi in Ausdruck und Bewegungsmotiv, wenn auch in der Ausführung etwas verdorben. Man beachte hier die Vierfigurengruppe von Christus und den drei Henkern. Die Stufe dieser beiden Reliefs ist durchaus die der Verurteilung der Schiffseite. Thomas, Auslosung und Ananias als Kompositionen am schwächsten und zerfahren, zeigen auch die ungewandteste, gleiche Gehilfenhand. Der Qualität der Ausführung nach sind vier Gruppen erkennbar. Die erste wurde genannt. Die zweitschwächste umfaßt Judaskuß, Bekleidung und Noli me tangere. Besser ist Oelberg und Christus vor Kaiphas, technisch am besten Vorbereitung und Kreuzannagelung. Entweder treten hier vier verschiedene Gehilfen in Erscheinung oder mehrere Entwicklungsstufen eines oder einiger Gehilfen.

Die Statuen Moses' und Davids verraten ebenfalls Gehilfenhand, doch sind die sorgfältigen Modelle Dubroeucqs in Köpfen, Kostümlichem, Handgelenksfunktion etc. erkennbar.

Auf dem Magdalenenaltar steht heute ein kleines Kruzifix (Taf. XXVI), das auf schwarzem Marmor einen Christus von Alabaster trägt. Ein Lendentuch umhüllt die Hüften. Der Körper ist maßvoll im Detail durchgebildet und zeugt von eingehender anatomischer Kenntnis. Der Oberkörper ist im Verhältnis zu lang, der Kopf der charakteristische Typus Dubroeucqs, voll plastischen Lebens der Fuß. Am meisten verwandt ist der Christuskopf der Geißelung, der Körper des Auferstandenen und Weltenrichters. Obgleich über diese Skulptur jede Nachricht fehlt, so ist sie doch unbedenklich dem Werke Dubroeucqs einzuverleiben und als Parergon den Lettnerskulpturen hinzuzufügen. Sie wird vermutlich für den Altar in der vorkragenden Mittelnische oben auf dem Lettner bestimmt gewesen sein, über dem sich die große Kreuzigungsgruppe erhob, und den Devillers ebenfalls Autel du Crucifix nennt.[1] Das Werk ist eigenhändig, doch nicht sehr sorgfältig durchgebildet, etwas allgemein, eine Durchschnittsleistung Dubroeucqs. Das Streben nach Typik hat hier schon zu einer gewissen Flachheit geführt.

Nicht zum Lettner dagegen gehört ein Relief, welches in Maßen und Gegenstand sehr gut zum Lettner passen würde und ihm bisher

[1] Vgl. Devillers, Mémoire p. 45 und Anhang I A 39, 40.

zugerechnet wurde: die Beklagung, jetzt im Antependium des Magdalenenaltars (Tafel XXII), die schon oben bei der Rekonstruktion ausgeschieden wurde. Dieses Werk ruht in seiner psychologischen Entstehungsmöglichkeit in einer anderen Geistesrichtung als das Werk Dubroeucqs. Während dieser in einer langen Reihe von Werken sich klar als Anhänger schöner und typischer Formen ausspricht, diese als leitendes Endziel seiner wichtigsten Werke zeigt und der Ausprägung der charakteristischen Form auf Kosten der schönen nur eine sekundäre Rolle zuerkennt, ist der Grundsatz des Meisters der Beklagung: Charakteristik bis zur Häßlichkeit. Zwar ist der Kopf und die langgliedrige Körperbildung Christi Dubroeucq sehr nahestehend; doch verrät z. B. schon die Bildung der Füße und Hände in ihrem etwas plumpen, die Häßlichkeit nicht meidenden Realismus die andere Hand, und die Gesichtstypen, die Hände, die unruhig flatternde Gewandbehandlung, besonders bei Maria und Magdalena, machen eine Attribution an Dubroeucq unmöglich. Das Relief ist später, vielleicht von einem Schüler, vielleicht nach einer Komposition Dubroeucqs;[1] aber von ihm selbst ist es nicht. Darum hier nur einiges zum Tatbestand. Es sollen links über Johannes einige Figuren fehlen, und es soll ein Gemälde dieser Komposition ähnlich sein.[2] Der Johannes erinnert an den Maria oder Christum haltenden Johannes niederländischer Bilder, besonders des Rogier van der Weyden und seiner Schule. Der Christustypus stammt von Dubroeucq. Die Züge der alten Frau (oben, zweite von rechts) finden sich auf dem Relief von Jacopo Sansovino, Wiedererweckung einer Ertrunkenen (Padua, Santo, kniende Alte), was um so auffälliger ist, als auch der häßliche manierierte Nasentypus ihrer Nachbarin (oben, erste von rechts) auf demselben Relief zu sehen ist (oben, dritter Kopf von rechts). Endlich vergleiche man die Komposition der Beweinung Christi von Goujon (Louvre, früher St. Germain l'Auxerrois) und die zahlreichen heiligen Gräber Frankreichs. Quentin Matsys' berühmte Beklagung zeigt keine Uebereinstimmung. Die gleiche Szene stellt auch ein Bronzerelief des Louvre dar (Gazette des Beaux-Arts XIV, 1876).

---

[1] Dieselbe Szene war möglicherweise an der rechten Schmalseite des Lettners vorhanden. — Den Namen Louis Ledoux', des Meisters des Andreas' der Vierung, zu nennen, wäre unstatthaft, da wir nicht genug von ihm wissen.

[2] Dies wurde mir als Ansicht des verstorbenen Herrn Dosveld-Mons mitgeteilt.

5. AESTHETISCHES.[1]

1. Aesthetik der Architektur des Lettners.

a. Der ästhetische Eindruck wurde beherrscht von der Dreiteilung: Dreiklang der Bogen — drei große Kompartimente der Schauseite — drei konstruktive Joche — dreifache Teilung des Kompartiments durch Nische und zwei Felder — drei Nischen mit drei Statuen — dreimal zwei Reliefs — dreimal zwei Balustraden.

b. Diese Dreiteilung war durchbrochen und begrenzt durch eine parallele Vierteilung: vier Tragpfeiler — vier Pilaster mit vier Statuen — das Kompartiment durch vier Pilaster geteilt — vier Pilaster im Brüstungskompartiment.

c. Als ästhetische Aeußerung des Konstruktiven war das Verhältnis von tragenden und getragenen, von strebenden und lastenden Teilen von Bedeutung: Tragpfeiler, Pilaster, Statuen mit Pilasterfunktion, Nischen, Balustraden — gegenüber den drei Friesen, Bogenrunden, der Brüstungswand als Ganzem, den Relief- und Balustradenfeldern.

d. Ueber das Stil- und Struktivorganische der Lettnerdekoration vgl. oben S. 60.

Aus diesen vier Elementen setzte sich die Wirkung zusammen, und in ihr äußerten sich folgende ästhetische Kräfte:

e. Die Symmetrie beruhend auf Betonung der Mittelachse und Gleichmaß der Seitenteile, durch die Dreiteilung geschaffen. Sie wechselte mit der Vierteilung, die ein absolutes Gleichmaß ohne Symmetrie bedeutet. Aus der Wechselwirkung entstand ein ästhetischer Reiz beruhend auf

f. Dem Wechsel als Wirkungsmittel.

Aus derselben Quelle floß:

g. Kontrast und Gleichheit. — Zwei gleiche Seitenteile und ein betonter ungleicher Mittelteil.

Die ästhetische Wirkung im Einzelnen war abhängig von

h. Dem Massenverhältnis von Architektur, Statue, Relief, Ornament. Die Architektur muß in einem konstruktiven Gebilde den größten Raum einnehmen, den kleinsten das Ornament, dazwischen steht die Skulptur. Wirkende architektonische Glieder waren be-

[1] Die ästhetische Würdigung berücksichtigt vorwiegend die Schiffseite, da nur dort eine einheitliche Wirkung erreicht war. Die Chorseite litt ästhetisch an Inkommensurabilität der Teile (Lettner und Gestühl). Die Schmalseite war ästhetisch unselbständig und nur eine Ergänzung der Schiffseite.

sonders die Pfeiler, Bogen, Friese, Pilaster, Nischen, Balustraden. Von ihrer Abwägung hing der architektonische Eindruck ab. Die Skulptur war sehr betont, zwar nicht an Raum, doch an Bedeutung des Einzelstücks und Platzes: sieben Statuen, neun Reliefs. Die Statue war auf der Schiffseite mehr betont. Als Gegensatz zwischen Statue und Relief sei erwähnt, daß jene hier strebendes, dieses lastendes Element war (anders im Entwurf, wo beide strebend waren; ästhetisch kluge Aenderung).

Von dem Massenverhältnis der Elemente hingen folgende ästhetische Wirkungen ab:

i. Schwere und Leichtigkeit. Elemente der Leichtigkeit waren geringe Höhe der Reliefs im Verhältnis zur Höhe der Balustraden, Breite der Nischen und Bogen. Letztere wirkten schwer, ebenso die Brüstungswand.

k. Reichtum und Einfachheit. Abhängig vom Verhältnis der Architekturglieder untereinanander und zu Skulptur und Ornament. Reiche Architektur — reicher Schmuck; einfache Architektur — reicher Schmuck vice versa; einfache Architektur — einfacher Schmuck.

l. Ruhe und Unruhe — Bewegung. Ist Folge der Teilung und des Verhältnisses der Flächen. Viele große Flächen wirken ruhig, viele kleine unruhig; nur strebende Teile zu unruhig, nur lastende zu unruhig, plump; dazwischen Mittelstufen.

Momente der Ruhe: Einheitlichkeit der Motive und deren mehrfache Wiederholung — nicht zu kleine Flächen — Rundbogen ruhiger als Spitzbogen.

Momente der Unruhe: Motiv Relief mit Balustrade — viele verschiedene Details und Motive — Balustrade allein.

Momente der Bewegung: Auf und Ab von Nischen- und Pilasterstatue.

2. Aesthetik der Skulpturen.

a. Die Statuen vor den Pilastern versinnbildlichten tragende Kräfte (ähnlich wie ein Teil der Figuren der sixtinischen Decke) und bildeten einen Vierklang. Die Statuen der Nischen hatten außer ihrer Bedeutung an sich Wert als Nischenfüllungen, als deren Rahmen die Nischen wiederum wirkten. Außerdem waren sie voneinander in der Wirkung abhängig, ein plastischer Dreiklang, und in ihrer dekorativen Funktion Betonungen der Bogenmitten.

b. Die Reliefs als Flächen sollten dem Auge Ruhepunkte bieten. Statuen und Reliefs standen hier im Verhältnis von strebenden und lastenden Kräften, sie waren die Träger von Reichtum und Einfachheit,

Schwere und Leichtigkeit, Ruhe und Unruhe. Die Reliefs wirkten in dieser Beziehung durch ihre Formate, die Statuen durch ihre Höhe. Der Wechsel des Formats für die unteren Felder des Lettners an der Chor- und Schmalseite hatte zur Folge, daß jene Seiten schwer, einfach, ruhig wirkten. Sie sprengten aber den Organismus der Dekoration. Auf der Chorseite trat dies in Kontrast mit der leichteren, unruhigeren, reicheren Wirkung des Brüstungsteils und war eine Gewalttat aus plastischem Bedürfnis, die oben besprochen wurde. Dadurch trat eine Verschiedenheit der Wirkung gegenüber der Schiffseite ein, wo ein gemäßigter Reichtum, eine ruhige, klare, organische Harmonie herrschte. Die Chorseite wirkte trotz der Einfachheit des großen unteren Feldes überladen, unharmonisch, unorganisch.

Die ästhetischen Bemerkungen zu den Einzelskulpturen sind bei diesen zu vergleichen.

Für den ästhetischen Eindruck des Lettners war von grundlegender Bedeutung:

3. Die Farbenwirkung.

Schwarzer polierter Marmor (Vertrag Nonon Anhang I A 3) für alle Rahmenteile und Alabaster für Skulpturen und Ornamente (Anhang I A 7, 8, 16—18, 28, 39, 40) war verwendet. Der schwarze Marmor gab einen ruhigen Grund von tiefem sattem Ton und ließ alle Schmuckteile scharf sich abheben. Es war dadurch zugleich der Unterschied zwischen tektonischen und schmückenden Elementen aufs klarste und entschiedenste betont. Die Alabasterstücke in ihrem weichen gelblichen Ton traten auf diesem Grunde besonders in Wirkung. Auch mit der optischen Erscheinung mußte gerechnet werden, daß helle Gegenstände auf dunklem Grunde an Größe scheinbar für das Auge gewinnen. So war für die Wirkung von Nischenfiguren, Pilasterfiguren, wie Reliefs von Wichtigkeit, daß sie in schwarzem Rahmen gefaßt waren. Die Anwendung von Avesner Stein für Nischenbogen und innere Rahmenbogen der Reliefs (Anhang I A 3 Vertrag Nonon) war von sekundärer Bedeutung für die Wirkung. Er wirkte abtönend, überleitend. Daß hier nicht roter gesprenkelter Marmor für tragende Teile verwendet war, wie in Tournai, Herzogenbusch und anderwärts regelmäßig, machte die Wirkung ruhiger, einheitlicher, feierlicher, vornehmer als jene, die reicher, prächtiger, doch fast bunt wirken, besonders wenn noch Kunststein hinzutritt (Tournai).

Diese Farbenwirkung durch verschiedenes echtes Material war für die Skulptur dieser Zeit charakteristisch und ist noch nicht aus-

reichend betont worden. Es gibt zwei Arten, bei Skulptur durch Farbe zu wirken: Bemalung und Anwendung verschiedener Materialien. Schon die Antike kannte beide Arten, wie die Berichte über die kostbaren, offiziellen Gold-Elfenbeinstatuen zeigen. Die Frage der Art der Bemalung kann nie mit Sicherheit entschieden werden, und ihre Beurteilung bleibt persönliche Ueberzeugung, weil einwandfreie Dokumente fehlen. Blauer Grund und Hervorhebung gewisser Wirkungsglieder scheint allein gesichert. Auch die Skulptur des XVI. Jahrhunderts zeigte beide Arten (die Farbenwirkung der burgundischen Skulptur sei hier übergangen). Avesner Stein mit Gold und Blau war eine für Wandgräber häufige Wirkungsart (Niederlande). Einige als Grund wirkende Flächen und die Kehlen der kannelierten Säulen waren blau, die wichtigsten Linien der Reliefs, Ornamente, Architektur begleitete ein Goldrand. Beispiele: Grabmal Louchart und Burason, St. Omer Kathedrale. So waren sicherlich die Grabmäler in Breda, Löwen etc. bemalt. Der Lettner von Mons erzeugte die Farbenwirkung nur durch verschiedenes Material. Farbspuren konnte ich nicht entdecken. Eine weitere Bereicherung trat Mitte des XVI. Jahrhunderts auf durch Verwendung von rotem geäderten neben schwarzem Marmor und einem weiß-gelblichen, rot geäderten Alabaster, z. B. Lettner von Tournai und Herzogenbusch, Grabmäler. Der reichste Typus endlich wendete außerdem noch Vergoldung an den Grabstatuen, Wappenträgern, Emblemen und bemalten Stuck für Fries und Wappen an, z. B. Gheel, St. Dymphna, Grabmal Merode; Schleswig, Dom, Grabmal Friedrichs I.[1]

Die Farbenwirkung des Lettners von Mons kennzeichnete vornehmes Maß, geschmackvolle Einfachheit und Gediegenheit des Materials ohne Anwendung von Farbe.

[1] Es sei hier auf die Bestrebungen Klingers hingewiesen, eine Farbenwirkung durch Anwendung verschiedenen gediegenen Materials wieder in die monumentale Plastik einzuführen. Griechischer Inselmarmor, Pyrenäenmarmor (2 Arten), Onyx, Bronze, Gold, Elfenbein, Edelsteine, alle diese Materialien vereinen sich zur Farbenwirkung seines Beethoven, der zur vollen Wirkung außerdem noch einen geeigneten Raum und Wandton voraussetzt. Vgl. P. Schumann, Max Klingers Beethoven, Leipzig 1902, S. 4 f. Auch Salome, Kassandra, Assenijef (Leipzig, städt. Museum und Privatbesitz) sind hier wichtig. Der zu große Reichtum des Beethoven wirkt bunt, unruhig und lehrt, daß eine Uebertreibung des Wirkungsprinzips den Effekt herabsetzt. Hier muß der künstlerische Takt das richtige Maß finden. Vielleicht könnte beim Beethoven durch einen Wandton eine Farbe abgeschwächt, und so die Wirkung des Ganzen wieder gesteigert werden.

III.

DUBROEUCQS ANTEIL AN DER CHORAUSSTATTUNG VON STE. WAUDRU UND ST. GERMAIN.

1. DAS GESTÜHL VON STE. WAUDRU.

In der Geschichte und Rekonstruktion des Lettners wurde ausgeführt, daß Dubroeucq nicht nur den Lettner errichtet, sondern in der gesamten Chorausstattung von Ste. Waudru eine leitende Funktion ausgeübt hat. Durch Devillers' Aktenfund in der Section judiciaire des Staatsarchivs von Mons (B 2) ist festgestellt, daß Dubroeucq die Zeichnungen für das Gestühl, welches von der Werkstatt des Jean Fourmanoir in Mons gearbeitet wurde, geliefert hat. Auch während der Arbeit hat er unter Einholung der Genehmigung des Kapitels Aenderungen an den Zeichnungen, im Sinne einer Bereicherung des ornamentalen Schmuckes vorgenommen, wahrscheinlich sogar einen zweiten verbesserten Entwurf geliefert, fortlaufend dem Schreiner Anweisungen erteilt und die Ausführung überwacht. Dies folgt aus B 4 und A 39, 40, wo es heißt: «avoir apourtret et adresciet l'escrinier à ses grandes et pettittes croches et bans et couronnemens.» Wie für Wangen, Bänke und Abschlüsse hat sich seine zeichnerische und anweisende Tätigkeit natürlich auch auf alle übrigen Details erstreckt.

Hieraus folgt, daß das künstlerische Verdienst dieses Gestühls allein Dubroeucq zufällt, daß Fourmanoir nur ausführender Arbeiter war, daß ihm nur die kunstreiche technische Ausführung der Intentionen Dubroeucqs als Verdienst zukommt. Die Bedeutung dieses Gestühls liegt darin, daß es ebenfalls am Beginn des neuen Stils steht,

daß es neben dem absolut gleichzeitigen Gestühl von Dordrecht die erste Umschaffung des gotischen niederländischen Gestühls im Stile der italienischen Renaissance ist. Jan Terwen und Dubroeucq haben unabhängig von einander, jener für den Norden, dieser für den Süden der Niederlande, den Renaissanceimport vollzogen. Jener führte sein Gestühl 1538 bis 1542 aus, Fourmanoir brauchte zehn Jahre, 1538 bis 1548, zur Herstellung desjenigen Dubroeucqs. In Gesamtkomposition und Einzelgestaltung sind beide Werke ohne Beziehung, beide beim ersten Wurf klassische Lösungen, beide im engen Anschluß an den gotischen Typus geschaffen, beide reine Renaissancewerke ohne Uebergangserscheinungen.[1] Die Gestühle unterscheiden sich dadurch, daß Dubroeucq die Bedeutung und Bildung der Säule schon beherrscht und eine feste Rückwand mit ornamentaler Füllung als mehr der Renaissance und ihrer Verhältnisrechnung gemäß gewählt hat, während Jan Terwen durch Anwendung des Pilasters und à jour-Bildung der Rückwand dem Grundsatz der Gotik, die Wand in Stützen aufzulösen, noch näher steht, obgleich auch er schon reines Renaissanceornament meisterhaft zu bilden weiß.

Nach einem besonderen gotischen Vorbild zu suchen, ist überflüssig. Der benutzte Typus, ausgeschweifte und geschnitzte Sitzwand mit Abschlußbrett, beweglicher Sitz mit geschnitzter Konsole, hohe Rückwand nach der Sitzbreite in Kompartimente geteilt mit vorkragendem Baldachin, Gleichheit der Kompartimente außer einem bevorzugten: dieser Typus war Gemeingut der gotischen Tradition.

Das Gestühl von Ste. Waudru wurde zur Zeit der französischen Revolution zusammen mit dem Lettner und der gesamten Innenausstattung unter den oben erzählten Umständen zerstört. In der Kirche finden sich heute keine Reste. Der Chor hat das letzte Gestühl von St. Germain, Ende des XVII. Jahrhunderts gefertigt, erhalten.[2] Mitte vorigen Jahrhunderts waren die geschnitzten Friese unseres Gestühls im Hause des Herrn Larcin (brasseur, rue de Boussu in Mons) als Dekoration verwendet. Inzwischen sind sie, wie ich höre, nach Paris verkauft worden. Sollte es nicht möglich sein, diese Stücke zurückzuerwerben?

Obgleich heute nicht ein Stück dieses Gestühls bekannt ist, bin ich nach Interpretation der unter B 1—10 beigegebenen Akten[3] zur

---

[1] Vgl. Ysendyck III Stalles pl. 2, 7 und V Stalles pl. 2; Ewerbeck I Dordrecht pl. 7 ff.; mit Tafel XXVIII und XXIX.

[2] Vgl. E. Matthieu, Annales Cercle Mons XX, 1887 p. 390 ss.

[3] Vgl. auch unter B 12 den Gestühlsvertrag von St. Germain und Devillers, Mémoires a. a. O.

Ueberzeugung gekommen, daß eine Rekonstruktion des struktiven Aufbaus mit weitgehender Sicherheit möglich ist, wenn man sich in diese Dokumente hineinlebt.[1]

Aus den Akten, besonders den beiden Verträgen B 3 und 4, den Rechnungsnotizen B 5 und dem Gutachten der Abnahmekommission B 7, sind die folgenden Angaben entnommen. Sie sämtlich in Konkordanz zu setzen durch Interpretation und besonders Feststellung der Bedeutung aller Fachausdrücke war eine Arbeit, die der Rekonstruktion voranging. Daß sie immer zu einem exakten Ergebnis führte, hat eine exakte Ausbildung der Fachausdrücke in jener Zeit zur Voraussetzung und ermöglicht den Rekonstruktionsversuch. Manche Unklarheiten wurden durch Vergleichung der analogen Angaben Dubroeucqs in dem ebenfalls von ihm herrührenden Gestühlsvertrag von St. Germain gelöst.

Die Maße des Gestühls ergeben sich aus den Angaben des Vertrags B 3 und des Plans Tafel IV. Diese sind mit den Lettnermaßen der Chorseite in Konkordanz zu setzen, die auf Messungen am Orte beruhen.[2] Folgende Bestimmungen finden sich in den Akten: jede Gestühlshälfte enthält 20 Sitze (formes, chayères), die Langseite 15, die Schmalseite einschließlich Ecksitz 5 Sitze. Auf der rechten Schmalseite nimmt der Sitz des Fürsten, als Abt von Ste. Waudru, zwei Intervalle ein. Also bleiben 39 Sitze im ganzen. Die Langseite ist 39 1/2 Fuß (11,85 m) lang (B 3), ca. 2 m tief (Plan Tafel IV), die Schmalseite 14 1/2 Fuß (4,35 m) lang (B 3). Danach wurde die Sitzbreite auf 75 cm für die Langseite und 80 cm für die Schmalseite von Mitte zu Mitte berechnet. Für die Höhenberechnung ist nur die Angabe vorhanden, das Gestühl soll endigen, einschließlich des Aufsatzes ausschließlich dessen Krönung, unter dem Marmorarchitrav über der Wölbung (parmy le tableau du toizon sans le couronnement finer desoubz l'arquitrave de marbre qui vient dessus les volsures de marbre). Diese Bestimmung, umständlich aber klar, kann man nur auf den Lettner beziehen, sodaß der obere Rand des Wappentafelgesimses mit dem unteren Rand des Lettnerarchitraves eine Linie bildet. Daraus ergibt sich durch Eintragung in die Chorseite des Lettners (Tafel V) die Höhe von ca. 5 m und, nach Abzug von 1 m Aufsatzhöhe, ca. 4 m als Gestühlshöhe bis zum Baldachingesims. Damit stimmt überein, daß die Profile der Chorpfeiler heute bis in ca. 4 m Höhe ergänzt sind, was man durch Klopfen feststellen kann. Das Podium der «hautes formes» soll 12 Zoll hoch sein und zwei Stufen haben, für die Zwischenwände (entreclos) ist 5 Zoll Dicke, für die Abschlußbretter (akeutoires) 5 Zoll Dicke und Breite und 13 1/2 Zoll Tiefe bis zum viereckigen Pilaster gefordert, für die Säule 5 Zoll Grundriß «en croix.» Zwischen den Säulen wird eine Füllung mit Renaissanceornament in profiliertem Rahmen (dossière plain de taille d'anticque et allenthour des mollures) vorgeschrieben. Die Sitzbretter (sellettes) sollen 1 Fuß breit,

[1] Tafel XXVIII und XXIX geben meine Rekonstruktion, der Chorplan Tafel IV den Grundriß, Tafel V zeigt die Einfügung in die Chorseite des Lettners, Tafel VI diejenige in den Grundriß.

[2] Der Fuß ist immer = rund 30 cm, der Zoll = 2 1/2 cm angenommen. 12 Zoll = 1 Fuß.

6 Zoll dick, «taillie le plus richement» sein. Der Baldachin (revers B 3, toet B 7) mit doppelter Kartusche soll aus einem 5 Zoll dicken Brett hergestellt sein, 2 $^1/_2$ Fuß Ausladung (saillie) haben und «demi rond» sein. 12 kleine Wangen (petites croches) werden gefordert, je 6 auf jeder Seite, wie der Plan es zeigt,[1] ihre Dekoration mit «ymaiges, personnaiges ou bestes» verlangt (B 3) und ihre Detailausführung mit «frize, cornices, pilliers carés, taillie à l'anticque, portant son cappiteau et bas» (B 5) beschrieben. Aus B 3 und 5 folgt auch, daß die untere Reihe keine Sitzteilung hatte, sondern nur aus je vier Bänken bestand, einschließlich Schmalseite, wiederum in völliger Uebereinstimmung mit unserem Plan (Tafel IV). Auch für die vier großen Abschlußwangen gilt die Forderung ihrer Dekoration mit «ymaiges, personnaiges ou bestes» (B 3), dadurch ergänzt, daß in B 5 die «grandes crosses avecq les ymages y servantes» bezahlt, und in B 7 die «quatre pietzdestralz avec les figurette par desus oultre et pardessus le marchiet»[2] erwähnt werden. Endlich ist die Gestaltung des Aufsatzes für die Vließwappen (tableau de toison) durch die genaue konstruktive Beschreibung in B 3 und die ergänzenden Angaben über «petit balustre» und «couronnements avoecq les manequins» (B 5) und «enfans ou figures, foeullaiges roleulx et pietdestralz» (B 7) gesichert.

Aus allen diesen Angaben, die noch durch den Vergleich mit Dubroeucqs analogen Festsetzungen im Gestühlsvertrag von St. Germain (B 12) gesichert werden, ist Höhe und Breite und viele Details für die Rekonstruktion des Sitzkompartiments und der Abschlußwange klar. Es fehlt die Höhe der Säule, der beiden Friese darüber, Sitz- und Zwischenwandhöhe. Letztere beide sind durch normale Sitz- und Schulterhöhe des Sitzenden in engen Grenzen feste. Auch die Frieshöhe kann enge Grenzen nicht überschreiten und weist dadurch der Säulenhöhe ihr Maß an. Es wurde der untere Fries mit Architrav und Gesims als niedriger als der obere vorkragende angenommen, und danach die Verhältnisse der chayère festgelegt. Im übrigen baut der Vertrag das Gestühl in strenger Gliederfolge vor uns auf und zwingt uns zu folgen, fast ohne einen Zweifel zu lassen, nachdem wir seine Sprache verstanden haben. Unter diesen Umständen ist auch das Schweigen des Vertrags von gewissen Gliedern, die wir sonst finden und auch hier suchen, wie Zwischenglied zwischen Armbrett und Säule, vorgesetzte zweite verkröpfte Säule in der großen Abschlußwange[3] von Bedeutung und für ihr Nichtvorhandensein beweisend. Daß zwei Pläne bestanden haben («première et seconde devise»), der zweite reicher im Ornamentalen und mit einzelnen Zusätzen (Statuetten auf Sockeln als Abschlüsse auf den großen Wangen), dazu zwingen die Hinweise «de nouveau devise, plus richement taillie que le kayère de présent pour correspondre au dit enrichissement, oultre et pardessus marchiet etc.» an vielen Stellen.

Schließlich seien noch zwei dem Ermessen unterliegende Gestaltungen besprochen. Die Profilbildung und Detaildekoration der Zwischenwände

---

[1] Also mit Ausschluß der Eckwangen.

[2] Also sind die Sockel und Statuetten erst später im Laufe der Arbeit hinzugekommen.

[3] Dann würde die Statuette auf Sockel in die lichte Oeffnung zwischen den beiden verkröpften Säulen zu stellen sein, wie beim Gestühl von St. Germain. (Tafel XXX).

(entreclos) ist nicht genau angegeben. Sie wurden nach dem allgemein in Gotik wie Frührenaissance üblichen Schema gestaltet. Daß eine renaissancemäßige Durchbildung, etwa mit Säulchen, nicht vorhanden war, folgt mit Sicherheit daraus, daß sie in der eingehenden Beschreibung nicht erwähnt ist. Ferner ist die Ueberleitung von der Säule zum vorkragenden Baldachin diskutierbar. Im Vertrag (B 3) heißt es: «par dessus la cornice dudit pillier y auera ung revers etc.» Sonst werden nur die beiden Friese «tout au loin» (B 7) erwähnt, aber nicht die Anwendung einer Konsole, wie in St. Germain. Die Ueberleitung wurde also durch ein verkröpftes Gebälkstück vollzogen, das den Lauf des Frieses «tout au loin» nur wenig für das Auge unterbricht und seine Fortführung in den beiden Kartuschen des Baldachins findet.

Das Gestühl von Ste. Waudru hatte also nach meiner Ansicht folgende Gestalt.[1] Es hatte 39 Sitze, 20 bezw. 19 auf jeder Seite, 15 an der Langseite, 5 bezw. 4 an der Schmalseite am Lettner, mit einem Doppelsitz an der rechten Schmalseite. Die untere Reihe war nicht in Sitze geteilt, sondern hatte nur vier Bänke, einschließlich Schmalseite, mit drei Durchgängen auf jeder Hälfte. Vom oberen Podium führten an den Enden und Durchgängen zwei Stufen hinab.

Die Sitze waren durch Zwischenwände getrennt, die vermutlich im Profil ausgeschweift und reich geschnitzt waren. In sie waren die beweglichen aufklappbaren Sitzbretterrahmen in etwa $^1/_3$ Höhe eingelassen, die mit reichgeschnitzter Konsole unten versehen waren, welche im aufgeklappten Zustand zu würdigen war. Die Zwischenwand war nach oben durch ein ausgeschweiftes Armbrett abgeschlossen, das an der Rückwand als Gesims, den unteren Sitzteil vom oberen Teil trennend durchlief und der Säule mit verkröpftem Gebälk als Sockel diente. Hinter der Säule, in gleicher Breite wie die Zwischenwand, befand sich ein Halbpilaster. Säule wie Halbpilaster hatten Kapitell und Basis, der Schaft war im unteren Drittel ornamentiert, im oberen Teil kanneliert, wie es die italienische Dekoration pflegte, wie Dubroeucq es an Sansovinos Werken studiert hatte. Zwischen den Halbpilastern war das Feld mit einer Füllung von Renaissanceornament in profiliertem Rahmen geziert. Das Abschlußglied der Rückwand, bestehend aus Architrav, Fries und Gesims, lief am Gestühl in ganzer Länge durch und war durch die verkröpften Gebälk-

---

[1] Zur erschöpfenden Beschreibung eines Gestühls ist Grundriß, Aufriß und Schnitt des Sitzabteils, die Wangen und das Detail darzustellen. Je nach Reichtum und übereinstimmender oder verschiedener Bildung der Details und Dekorationsmotive wird sich der Umfang der Detaildarstellung richten müssen. Da hier nur das Architektonische rekonstruiert, das Dekorative verloren ist, so genügt Beschreibung des Grundrisses, Sitzabteils und der großen Wange.

stücke in Abteilungen von Sitzbreite geteilt. Der Fries trug ein reiches Renaissanceornament. Ueber diesem Gebälk kragte der Baldachin ca. 75 cm vor, ebenfalls in Architrav, Fries und Gesims gegliedert. Der Fries bestand aus zwei Gliedern, das untere senkrecht, das obere rund als Wulst vorquellend, über welches das Gesims mit scharfem Schattenschlag noch vorsprang. Das untere Friesglied trug reiches Renaissanceornament, das obere war vermutlich mit jenem typischen konvergierenden Mulden- oder Wulstornament dekoriert. Die Sitzbreite bezeichneten in richtiger tektonischer Empfindung Kartuschen, für beide Friesglieder verschieden gestaltet und geschlossene Ornamentfelder schaffend.

Damit ist die Komposition des Sitzabteils, des Gestühls im Aufriß, beendet. Der obere Aufsatz ist hier aus äußeren, zufälligen Gründen hinzugetreten. Dubroeucq hat es verstanden, durch diesen Zwang seinem Gestühl nicht zu schaden, ihn vielmehr zu einem eleganten Abschluß auszunutzen. Das Kapitel wünschte nämlich, die Wappen der Ritter vom Goldenen Vließ, die dem Kapitel vom 2. Mai 1451 in der alten Kirche beigewohnt hatten,[1] über ihren Sitzen anzubringen. Dubroeucq schuf dafür quadratische Rahmen, von verkröpfter Säule und Halbpilaster flankiert, mit Sockel und Gebälkstück, analog ornamentiert, und belebte die fortlaufende Grade durch leichte und elegante Abschlüsse (amortissements, couronnements), bestehend aus Figürchen und Blattrollwerk im Wechsel.[2] In diesen Rahmen konnten die Vließwappen[3] eingesetzt und ausgewechselt werden. Nicht alle Sitzabteile hatten diesen Aufsatz, da nur 36 Säulen und Wappenfelder und 38 Krönungen in B 5 erwähnt werden.

Die großen Abschlußwangen an den Enden jeder Gestühlshälfte (also 4, je 2 an Lettnertür und Altarseite,) hatten als tektonische Grundlage den Querschnitt dieses Gestühls. Die kleine Wange war in Uebereinstimmung mit dem Motiv von Rückwand und Aufsatz mit flankierenden Halbpilastern, Füllung, Sockel und Gebälkstück dekoriert und vermutlich von einer Tier- oder Kindergruppe (ymaiges, personnaiges ou bestes) bekrönt. Ebenso war der untere Teil der großen Wange, der dem Podium und Sitzglied entsprach, dekoriert. Der obere Teil zeigte genau die Seitenansicht des Sitzabteils, nur war der

---

[1] Devillers, Mémoire a. a. O.

[2] In der Rekonstruktion ganz unmaßgeblich skizziert, um Eindruck und Linienführung zu zeigen.

[3] Von Maler Gaspard Everart aus Mons 1545 restauriert. Devillers, Mémoire a. a. O.

Baldachin, entsprechend der Vorderseite, hier auch an der Schmalseite herumgeführt und dekoriert. Da der Aufsatz nicht auf allen Sitzabteilen vorhanden war, so konnte er hier unberücksichtigt bleiben. Die entstehende Leere zwischen Baldachin und unterem Teil war durch eine auf einem Postament stehende Statuette (ymage) belebt,[1] über deren Höhe die Akten schweigen, die also hier nach Ermessen skizziert wurde. Es ist kein Kunstwerk von selbständigem Wert, sondern eine sorgfältige dekorative Holzschnitzerei hier zu vermuten.

Nach dem Datum des ersten Vertrags mit Fourmanoir vom 9. Oktober 1538 (B 3) ist anzunehmen, daß Dubroeucq 1538 den Gestühlsentwurf, also drei Jahre nach dem Lettner, gezeichnet hat. Fourmanoir war kontraktlich verpflichtet, das Gestühl bis zum Johannistag 1543 für 4200 Livres zu liefern. Vielleicht wegen der erwähnten zweiten reicheren Zeichnung Dubroeucqs konnte Fourmanoir das Gestühl in der im Vertrage bedungenen Zeit und zu dem genannten Preise nicht liefern, und es kam unterm 22. Dezember 1544 zu einem Vergleich zwischen Jean im Vereine mit seinem Sohne Cleto Fourmanoir und der Fabrik, in dem sich die Holzschnitzer verpflichteten, bis Ostern 1547 das Gestühl zu liefern, und die Fabrik, statt der geforderten Preiserhöhung von 1500 Livres, 1400 Livres mehr zu zahlen versprach. Weiter erfahren wir, daß Ende 1549 die Gestühlsabnahme durch eine Kommission unter Dubroeucq stattfand (Quittung vom 6. November, B 8), wobei Dubroeucq mancherlei Ausstellungen zu machen hatte (B 7), und daß schließlich die Fabrik am 16. Dezember Fourmanoir noch 24 l. und 16 l. für Ausstattung seiner Tochter bewilligte, deren Auszahlung berichtet wird. Auch Dubroeucq erhielt 1548 noch Vergütungen für seine Anweisungen (A 39, 40).

Außer bei Lettner und Gestühl hatte Dubroeucq auch die Leitung bei Errichtung der Chorschranken zwischen den Chorpfeilern, deren Zeichnungen er lieferte. Die Arbeiten scheinen von Arbeitern der Bauhütte und seiner Werkstatt ausgeführt worden zu sein, da auch Dethuin Vater und Sohn daran beteiligt waren (A 39, 40, 41). 1548 wurde an der Schranke vor der Rochuskapelle (dritte rechts des Umgangs), also an der ersten rechts hinter dem Gestühl gearbeitet, (Plan Tafel IV unter T neben g).

Die Chorschranken, ebenfalls in reinen Renaissanceformen ent-

---

[1] Nicht, wie in St. Germain: Säule à jour mit Evangelistenstatuette zwischen beiden Säulen.

worfen, zeigten das Motiv des Gitters, gebildet durch Säulenarkaden, die auf einem Postament standen und durch ein Gebälk abgeschlossen waren. Das Postament aus Stein von Rance (A 39—41), hatte auf der Chorseite Sitzhöhe.[1] Das Gebälk bestand aus Architrav, Fries, Gesims, der Fries trug Renaissanceornament. Säulen und Fries scheinen aus Marmor (A 39—41) gewesen zu sein,[2] das Ornament jedoch vermutlich aus Alabaster. Unser Plan sagt unter lettre T,[3] daß die Chorschranken aus Balustern bestanden und 13 Fuß (3,90 m) hoch, also etwa gleichhoch wie das Gestühl bis zum Baldachingesims, waren.

Als die politischen Unruhen die Arbeiten unterbrachen, scheinen erst wenige Chorschranken fertig gewesen zu sein. Diese wurden mit der Zeit durch Stiftungen bis ins XVII. Jahrhundert hinein ergänzt.[4]

Zur Vervollständigung dieser glänzenden Chorausstattung werden noch Bänke, Pulte, Lettnertür, Treppentür, Schränke und eine Uhr in geschnitztem Gehäuse erwähnt. Auf dem kleinen Altar im Chorhaupt hinter dem Hochaltar stand eine Madonna Dethuins, und später befand sich an der Lettnertür, zum Zeichen, daß die Kanonissinnen frei von Prüderie waren, eine Statuette, welche jene Aufnahmeszene darstellte: femme ôtant sa chemise. Man denke sich sämtliche Kapellen mit Schranken und Türen, wie man sie heute noch in der Kathedrale von St. Omer sieht, und die Umgangseingänge mit den Portalen verschlossen, deren Fragmente heute in der ersten Seitenkapelle rechts als Altäre verwendet sind, man stelle sich alle Kapellen mit Altären aus Marmor, Alabaster oder Sandstein, gotisch oder in Renaissance, geschmückt vor: so hat man ein vollständiges Bild dieses Kircheninterieurs, das, wohl selten erreicht, bis 1797 unversehrt dastand.

---

[1] B 3: »sera led. bancq en haulteur compétente jusques au soubasse des coulombes faisant clôture de la muraille du coer.«

[2] Mußte das Säulenfragment im Keller unter der Sakristei wegen seiner Maße (in drei Stücken, 87 cm hoch, kanneliert, ornamentierter Schaft 27 cm, Umfang 36 1/2 cm) als Lettnersäule zurückgewiesen werden, so ist hier die Möglichkeit festzustellen, daß ein Chorschrankenfragment darin erhalten ist.

[3] »Balustrades isolées jusqu'à la hauteur de 13 pieds environ, pour le contour du chœur«.

[4] 1626, 1630. Devillers, Mémoire a. a. O.

2. DAS GESTÜHL VON ST. GERMAIN.

Obgleich mehr als zwei Jahrzehnte später, muß hier ein Werk Dubroeucqs angeschlossen werden, weil es sachlich eng zu dem vorhergehenden gehört, weil es eine Wiederholung mit einigen Weiterbildungen desselben Typus' ist.

Dicht neben Ste. Waudru, auf derselben Erhebung von «Bergen» gelegen, war St. Germain Pfarrkirche der Ansiedlung, die sich um das Kloster der heiligen Waltrudis erhob, und blieb auch Pfarrkirche der Parochie von Ste. Waudru, als die Zahl der Pfarreien der aufblühenden Stadt wuchs, während diese den Damen des Kapitels zur alleinigen Benutzung stand. Mehrere Brände, mehrere Neubauten berichtet die Ueberlieferung.[1] Am 5. September 1548 fand ein neuer Brand statt, der die Kirche mit Ausnahme des Glockenturmes vollständig zerstörte. Der Neubau wurde am 14. Dezember 1548 begonnen, sehr beschleunigt, und das Mauerwerk 1551 beendet. Sein Stil war vermutlich gotisch (style ogival tertiaire); denn es gab damals noch keine Bauhütte in den Niederlanden, die eine Kirche in Renaissance hätte errichten können. Die Innendekoration des Chors wurde in Renaissance ausgeführt, nach dem Muster der Nachbarin, nur sehr viel weniger kostbar. Dieser Bau wurde 1589 durch Blitzschlag beschädigt und bei der Belagerung von Mons vom 15. März bis 8. April 1691 durch Ludwig XIV. samt der Einrichtung zerstört, worauf ein Neubau in Renaissance erfolgte, der 1797, wie oben berichtet, fiel.

Uns interessiert nur Gestühl und Lettner des gotischen Baues in Renaissance. E. Matthieu[2] hat den Kontrakt über Lieferung dieses Gestühls vom 2. März 1570 zwischen Lambert de Vaulx,[3] Schreiner, und Jacques Le Poivre,[4] Bildhauer, beide in Mons, und dem Kapitel von St. Germain gefunden (B 11). Dieser Vertrag enthält die Angabe, daß Dubroeucq den Plan zum Gestühl geliefert hat. Also stammen auch alle Einzelangaben über Maße, Aufbau, Dekoration von Dubroeucq, und ihm steht daran dasselbe Verdienst zu, wie am Ge-

---

[1] Devillers, L'ancienne église de St. Germain à Mons in: Annales Cercle Mons III 1862 p. 68 ss.

[2] Les Stalles de l'église de St. Germain à Mons in: Annales Cercle Mons XX 1887 p. 390 ss.

[3] Er gehörte schon 1549 der Gestühlsabnahmekommission an, vgl. B 7, 8.

[4] Er bewarb sich nach Dubroeucqs Tode um dessen kaiserliches Gnadengehalt.

stühl von Ste. Waudru. Die Einzelangaben sind so genau und für uns, die wir die Gestühlsakten von Ste. Waudru kennen, so leicht verständlich, daß wir dieselbe Rekonstruktion auch hier mit demselben Ergebnis unternommen haben. Es wurde ganz analog, wie bei Ste. Waudru verfahren, und eine detaillierte Wiederholung von Beschreibung und Begründung ist überflüssig. Man lese den Vertrag im Anhang I B 11, vergleiche ihn mit Tafel XXIX und XXX, wo Grundriß, Aufriß, Schnitt des Sitzabteils und große Abschlußwange rekonstruiert sind, und mit Tafel XXXII und XXXIII, wo das Ineinandergreifen von Lettner und Gestühl dargestellt ist. Aus dieser Rekonstruktion geht hervor, daß St. Germain sich nur dadurch von Ste. Waudru unterscheidet, daß die Ueberleitung von verkröpfter Säule zum Baldachin hier fortgebildet und, statt mit Gebälkstück, mit Konsole gelöst ist, und daß zweitens die große Abschlußwange weiterentwickelt ist, indem die unbefriedigende Leere zwischen Baldachin und Sitzglied durch eine zweite Säule geschlossen, und die Statuette (hier Evangelist) zwischen die beiden Säulen gestellt ist. Endlich hat St. Germain in der unteren Reihe dieselbe Sitzteilung und -gestaltung, wie in der oberen Reihe, mit einem Durchgang, während Ste. Waudru nur Bänke und drei Durchgänge zeigt. Sonst ist St. Germain eine genaue Kopie von Ste. Waudru ohne den reichen und kostspieligen Ornamentschmuck.

Infolgedessen stützen sich die Angaben der beiden Verträge gegenseitig für die Einzelgestaltung. So ist die Entreclosdekoration mit Greifenköpfen (und vielleicht auch Greifenfüßen, porte-griffes) und Masken oder Kinderköpfchen (masnequins) auch für die Gestaltung von Ste. Waudru stützend. Als Höhe ist hier bestimmt 13 Fuß (ou environ = ca. 4 m) genannt, also gleich Ste. Waudru. Ein Doppelsitz ist hier nicht vorhanden. Das Werk soll Ostern 1572 fertig sein, 2640 livres tournois kosten und aus gesundem, gut getrocknetem Holze ohne Aeste und Knoten gearbeitet sein. Die Kosten der Abnahme durch Sachverständige («ouvriers ad ce congnoissans») sollen beide Teile zur Hälfte tragen.[1]

Mit diesen beiden Gestühlen von Ste. Waudru und St. Germain hat Dubroeucq den Gestühlstypus der Frührenaissance für die südlichen Niederlande geschaffen. Jetzt, nach Kenntnis dieses Typus', können wir noch zwei andere Gestühle in diese Reihe weisen, wahrscheinlich ist ihre Zahl, auch die der erhaltenen, noch zu vermehren.

[1] Vgl. die analogen Bestimmungen in B 3.

Die Gestühle von Loo und Nieuport[1] stimmen unter einander so vollständig, auch in den Einzelmotiven der Ornamentik, überein, daß man nicht umhin kann, auf denselben Meister der Arbeit, oder wenigstens des Entwurfs, zu schließen. Mit Ysendyck Taillebert von Ypern anzunehmen, liegt kein Grund vor, wenn der verdienstvolle Schöpfer der Documents classés sich nicht auf Akten stützt. Es läge nach unserer jetzigen Kenntnis näher, an Dubroeucq als Meister der Entwürfe zu denken, da sie Ste. Waudru-St. Germain näher stehen, als dem berühmten Gestühl von St. Martin in Ypern. Doch liegt uns diese Kombination fern. Loo und Nieuport unterscheiden sich nur dadurch von den Werken von Mons und St. Germain, daß zwischen Sitzglied und Säulenglied im Vertikalaufbau noch ein Glied eingeschoben ist, das man «Kopffreiheit» nennen könnte, wenn man sich den Benutzer hineindenkt. Es bringt eine reichere Gliederung, verkürzt das Säulenglied und betont das Lastende gegenüber dem Strebenden. Jene Komposition ist ruhiger, einfacher, eleganter, diese reicher, breiter, unruhiger, sie bedeutet eine Fortentwicklung des Typus' von Mons.[2] Ferner fehlen in Loo-Nieuport die Statuetten in der Abschlußwange, welche im übrigen die fortgeschrittene Bildung von St. Germain zeigt. Sonst sind sie aber Kopien von St. Germain. Wir stellen nur diese Tatsache fest, ohne daraus Schlüsse über Zusammenhang, bzw. Abhängigkeit, zu ziehen, da es uns unbekannt ist, ob die Akten dieser Kirchen etwas aussagen, und deren Sprache erst zu hören ist.

Nach unserer jetzigen Kenntnis ist die Lage folgende. Dubroeucq schafft im Gestühl von Ste. Waudru seinen Renaissancetypus. Gleichzeitig bildet Jan Terwen einen parallelen, abweichenden Typus in Dordrecht, ohne Zusammenhang. St. Germain, Loo, Nieuport folgen Mons in enger Abhängigkeit, unter sich als Parallelerscheinungen. Ste. Waudru entstand 1538—1548,[3] St. Germain 1570—1572, Loo und Nieuport sind zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts zu datieren. C. van Hovecke und Urbain Taillebert übernahmen diesen Typus in ihrem zwar reicheren, aber an Kunstwert jene durchaus nicht überragenden Gestühl von St. Martin in Ypern (1598).[4]

---

[1] Ysendyck IV Stalles 6 und V Stalles 6. Mir ist nur das Original von Nieuport bekannt.

[2] In Dordrecht (Ysendyck und Ewerbeck a. a. O.) ist dieses Glied schon vorhanden und mit reichen Reliefs geschmückt.

[3] Dordrecht 1538—1541; Ewerbeck I S. 6.

[4] Ewerbeck I S. 14.

3. DER LETTNER VON ST. GERMAIN.

Vom Lettner von St. Germain hat Devillers[1] den Vertrag zwischen Jéronias Hackart, Bildhauer von Valenciennes, und der Kirchenfabrik vom 21. Februar 1575 (n. st.) gefunden (B 12). In diesem Vertrag wird häufig der Entwurf genannt, ohne daß es klar ist, ob er von Hackart selbst oder einem andern Meister herrührt. Da nun die Vermutung nahe lag, der in Mons berühmte Meister des Lettners von Ste. Waudru und Zeichner des Gestühls von St. Germain habe auch den Entwurf zum Lettner geliefert, obgleich er ihn wegen seines hohen Alters nicht mehr selbst ausgeführt hat, und da ich deshalb hoffte, durch Stilvergleichung ein neues Werk Dubroeucqs zu finden, oder wenigstens das Verhältnis zu Dubroeucq klarzustellen, habe ich die Rekonstruktion dieses Lettners auf Grundlage des detaillierten Vertrages versucht (Tafel XXXI—XXXIII). Die Sprache des Vertrages weicht von derjenigen der Dubroeucqschen Verträge erheblich ab. Das Verfahren war dasselbe, wie bei den vorangehenden Rekonstruktionen. Das Ergebnis war, daß die Angaben mit weitgehender Sicherheit die Herstellung des architektonischen Aufbaus, der Maße, Verhältnisse und Skulpturenverteilung gestatten. Detail und Profilierung sind natürlich verloren, da von Lettner wie Gestühl kein Stück erhalten ist. Schwierigkeiten bereitete die Reliefverteilung der Schiffseite trotz der ausführlichen und klaren Angaben. Es mußte die dargestellte als die auf Grundlage des Vertragswortlauts einzig mögliche trotz der vielen Plumpheiten und unbefriedigenden Lösungen gewählt werden. Aus der Rekonstruktion geht klar hervor, daß Dubroeucq den Entwurf dieses Lettners nicht geliefert hat, daß vermutlich Hackart ihn verbrochen. Denn, wie ein Meisterwerk zu dem eines Stümpers, so verhält sich der Lettner von Ste. Waudru zu dem von St. Germain. Plump und ohne feinere Empfindung sind Verhältnisse wie Detailglieder, unerträglich die zerstückelte Balustrade, unbefriedigend die Reliefverteilung, sowohl der kleinen quadratischen zwischen die Balustradenstücke, als der großen mittleren Passionsreliefs, die unter Nichtachtung des struktiven Aufbaus über die Brüstungspilaster hinweg durchgeführt sind, vermutlich weil große Reliefs gewollt oder verlangt waren. Auf der Schmalseite ist das unorganische große Relief Dubroeucqs in Ste. Waudru nachgeahmt, das dort nicht gebilligt, aber aus dem gesteigerten plastischen Bedürfnis des Meisters wenigstens zu

[1] a. a. O. Annales Cercle Mons III 1862 p. 68 ss.

erklären und zu verstehen war, doch hier als plumpe, unverstandene Nachahmung, als Uebernahme eines Fehlers wirkt. Dieselbe Verbalhornung des Motivs des Auferstehungsreliefs auf der plumpen Chorseite. Kurz, wir haben hier einen Meister niederen Ranges vor uns, den es nicht lohnte zu erwähnen, wenn wir nicht zur negativen kritischen Feststellung sein Werk brauchten.

Der Lettner von St. Germain gehört in die Reihe der Nachahmungen der führenden Lettnertypen von Ste. Waudru-Mons, Tournai, Herzogenbusch, die man heute noch in beträchtlicher Zahl antrifft, und deren Kunstwert meist kein hoher ist. Es seien St. Ursmer-Binche, St. Vincent-Soignies, Lessines, Braisne-le-Comte, Nieuport u. a. hier genannt.

Die Entwicklung des Renaissancelettners in den Niederlanden vollzieht sich nach unserer heutigen Kenntnis so, daß Dubroeucq im Lettner von Ste. Waudru den Renaissancetypus schafft (1535—1548). Cornelis Floris bringt auf Grundlage von Mons im Lettner von Tournai (bezahlt 1573) eine breitere Abwandlung des Typus mit zwei weitgestellten Säulen und sachgemäß und glücklich verändertem Dekorationsmotiv, den Herzogenbusch (1610—1613) aufnimmt und zweckentsprechend leicht und nicht wesentlich variiert. Die Breitbewegung stellen die oben genannten Lettner dar, deren es eine längere Reihe gibt, die aber nichts neues bringen, sondern das Vorhandene abwandeln, oft recht handwerksmäßig. Soweit die erhaltenen Werke. Von zerstörten Lettnern wäre als wichtiges Zwischenglied derjenige der Antwerpener Kathedrale (1592—1596) zu nennen, nach dessen Muster Herzogenbusch aktenmäßig gefertigt sein soll, und der St. Bavon-Gent (vermutlich gotisch) und Notre Dame-Cambrai ebenfalls nach den Akten benutzt haben soll. Ueber seine Gestalt ist unseres Wissens nichts überliefert.[1]

---

[1] Vgl. zur Geschichte des Renaissancelettners in den Niederlanden außer Ysendyck und Ewerbeck, Piot Bull. Comm. Art VI 1867, 43 ss.; De Burbure Liggeren 293; Hezenmans, Sint Jans kerk 253 ss.; Devillers, Annales Acad. Anvers XIII, 113; Guignies, Annales Cercle Mons X[1], 1871, 270 und Mém. Soc. Hainaut 5e série V 1892, 222; Lejeune, Mém. Soc. Hainaut 3e série IV Soignies; Zech-Du-Biez, Annales Cercle Soignies I; G. v. Bezold, Dietsche Warande 1889; Dujardin, paroisse de Braisne-le-Comte, 1889; Parmentier, Annales Cercle Mons XI 1873, 295; De Smet, Bull. Acad. 2e série VI, 487; Fourdin, Bull. Soc. Tournai XVII St. Julien à Ath.

4. JEAN DETHUIN.

Der einzige Meister der Umgebung Dubroeucqs in Mons, der für die Autorschaft des Lettnerentwurfs in Betracht kommt,[1] und dessen Verhältnis zu Dubroeucq deshalb hier noch klargestellt werden muß, ist Jean Dethuin Vater, Architekt und Bildhauer in Mons. Wir stellen im folgenden zusammen, was wir sicher von diesem Meister wissen.

1. Bis 1547 wird Jean Dethuin Vater für Arbeiten «à assir l'ouvraige du doxal» (nicht unter tailleurs et polisseurs de marbre) mit 16 sols für den Arbeitstag bezahlt, seit dem 29. März 1545 ebenso sein Sohn desselben Vornamens mit 6 sols, 1549 beide für einige Arbeitstage «au nettoiement du jubé».[2]

2. 1546 wird Dethuin Vater, für Steineinkäufe zu Chorschranken in Beaumont bezahlt. Es werden Steine in sein Haus geschafft. Er arbeitet 1548 mit seinem Sohne als Bildhauer (unter tailleurs et polisseurs de pierre de Rance et marbre) an den Chorschranken mit.

3. Dethuin Vater ist 1547—1556 wahrscheinlich maitre de la fabrique und leitet als solcher den Turmbau und alle laufenden architektonischen Arbeiten von Ste. Waudru.[3] 1547 besichtigen und zeichnen Jean Repu und Jean Dethuin die Türme von St. Rombaut-Mecheln, St. Pierre-Löwen und der Kathedrale von Antwerpen, 1550 werden Arras und Marchiennes-au-Pont zu diesem Zwecke besucht. Der in Ste Waudru heute noch erhaltene Plan des Turms scheint von Dethuin gezeichnet zu sein.[4] Er bewohnt ein Ste. Waudru gehöriges Haus und zahlt dafür eine Rente von vier livres tournois jährlich.[5]

4. In der Kapitelssitzung vom 31. Juli 1549 wird ein neuer Wagen für Ste. Waudru bei Dethuin bestellt, der 1563 an dessen Witwe mit zwanzig Livres bezahlt wird.

5. 1556 werden an die Witwe zehn Livres bezahlt für eine Madonnenstatue für den kleinen Altar im Chorhaupt hinter dem Hochaltar, die Dethuin geliefert hat.

6. Sein Grabstein in Ste. Waudru im Hauptschiff am Boden trägt die Inschrift: Chi gisent Jean De thuin officier taille^r d'image conduicteur de l'ouwraig d'architrec de ceste Eglise qui trepassa l'an 1556 le 26^e avost et aupres de luy gist Jean De thuin son filz ayant exerce le mesme esta est decede le xij octobre l'an 1596 pryes Dieu pour leur ames.

Jean Dethuin Vater, dessen Name die Herkunft der Familie aus Thuin, einem kleinen Ort des Hainaut, bezeichnet,[6] kann man von 1545

[1] Er wurde S. 20 f. abgelehnt.

[2] Vgl. über Dethuin: Devillers, Mémoire sur Ste. Waudru a. a. O.; Pinchart Notes manuscr. de la Bibl. Royale de Bruxelles Ms. No. 12, renseignements Devillers; Anhang I A 19, 29, 36, 41, 42 und oben S. 20 f.

[3] Devillers, Mémoire p. 19 ss.; Dethuin, Annales Cercle Mons III, p. 1 ss.

[4] Devillers p. 20 Aktenstück; Kapitelsbeschlüsse von 1547 und 1550.

[5] Rechnungen von 1547.

[6] Die Schreibung ist durch die eigenhändigen Unterschriften in B 7 und 8 und die Grabschrift gesichert.

bis 1556 in Mons verfolgen. Er war als Architekt an der Herstellung des Lettnerkörpers unter Dubroeucq beteiligt. Ein Anteil an den Ornamentarbeiten ist nicht nachweisbar. Da er 1545 einen erwachsenen Sohn hat, der ihm bei seinen Arbeiten hilft, so wird er wohl um 1500 geboren, also etwas älter als Dubroeucq gewesen sein. Von 1546—1548 wird sein Anteil an Steinkauf und Steinarbeiten für die Chorschranken, deren Ausführung Dubroeucq leitete, berichtet. Nach der Grabschrift und den Vorgängen beim Turmbau ist er später (vielleicht 1547 bis zum Tode) Leiter der Bauhütte, zeichnet als solcher den Turmplan, vielleicht zusammen mit Jean Repu, und leitet die Arbeiten am Turm. Er liefert einen neuen Wagen, auf dem das Reliquiar der Heiligen Waltrudis bei Festen herumgeführt wurde,[1] und eine Madonnenstatue für den kleinen Altar hinter dem Hochaltar kurz vor seinem Tode am 26. August 1556.[2]

[1] Der heute in Ste. Waudru erhaltene stammt aus dem XVIII. Jahrhundert von Bettignies.

[2] Ueber die Hypothese Dethuins (Annales Cercle Mons III, p. 113 ss.), auf dem Waltrudisrelief sei Dethuin und Sohn dargestellt, vgl. meine Ansicht unter IV.

IV.

KLEINERE WERKE FÜR STE. WAUDRU.

1. MAGDALENENALTAR.

Kurz nach Fertigstellung der Chorausstattung von Ste. Waudru vollendet Dubroeucq ein Werk, das ebenfalls für die Niederlande die Umschaffung eines gotischen Typus in den neuen Stil bedeutet: den Magdalenenaltar für die Magdalenenkapelle (dritte links des Umgangs). In der Kapitelssitzung vom 1. März 1550 erfolgt die Zahlungsanweisung (Anhang I A 43), womit der Zeitpunkt der Ablieferung festgelegt ist. Baert[1] berichtet nach Auskunft des Kapitels von dem Magdalenenaltar, er sei ein Werk Dubroeucqs und mit Statuen und Reliefs geschmückt. Zusammen mit der Innenausstattung von Ste. Waudru wurde er 1797 zerstört, verschleudert, und es wurden nach der Rehabilitation eine Anzahl Stücke zurückgekauft, von denen man vermutete und damals wohl noch aus eigener Anschauung wußte, daß sie Teile des alten Magdalenenaltars gewesen waren. Wohl im Zusammenhange mit Descamps Bemühungen wurde das Werk aus folgenden Stücken rekonstruiert: zwei Reliefs sehr verschiedenen Formats, vier Evangelistenstatuen, zwei sitzend, zwei stehend, der Magdalenenstatue, sämtlich aus dem Alabaster der Lettnerskulpturen, sechs etwa gleichhohen Alabastersäulen und vier Balustern von gewöhnlichem rotgesprenkeltem Marmor. Als Predellen wurden zwei Friesreliefs vom Lettner, als Antependium das Grablegungsrelief verwendet. Diese Stücke scheint man als zugehörig vermutet zu haben, und man

[1] Compte-Rendu Comm. Roy. d'histoire XIV, 537; vgl. Anhang I A 44.

brauchte dringend Altäre. So steht heute das Werk in der Magdalenenkapelle (Tafel XXXIV, XXXV).

Ueber den originalen Aufbau kann man mit Anspruch auf Sicherheit nicht entscheiden, da man nicht weiß, ob nicht ein wesentliches Glied fehlt, wohl aber lassen sich Vermutungen aufstellen, wie er auf Grundlage des Vorhandenen gewesen sein könnte. Danach ist der ursprüngliche Aufbau in einigen Punkten gesichert, in andern ergeben sich wenige Möglichkeiten. Leitend sind folgende Erwägungen. Nicht zum Magdalenenaltar gehörten die Predellen- und Antependiumreliefs. Jene sind Friesreliefs von der Chorseite des Lettners und wurden diesem schon eingeordnet. Die Grablegung wurde ebenfalls oben schon besprochen und aus dem Werke Dubroeucqs ausgeschieden. Wozu sie gehörte, wissen wir nicht, vielleicht zum heiligen Grabe. In Italien findet sie sich im Antependium. Die übrigen Skulpturen sind dem Altar zu attribuieren. Sie sind sämtlich jetzt in der richtigen Höhe, für die sie gearbeitet sind, aufgestellt. Dasselbe gilt für die vier unteren Säulen. Ob die beiden oberen Säulen mit restaurierten Postamenten, die gleiches Material, ungefähr gleiche Höhe und wenig abweichenden Schmuck zeigen, zum Altar gehörten und so verwendet waren, ist ein Element der Kritik. Dafür spricht die Uebereinstimmung mit den unteren Säulen, dagegen ihre nicht zur Magdalenenstatue passende Höhe, und endlich können sie auch einem andern Altar, einer Chor- oder Kapellenschranke angehört haben. Unrichtig ist die Gestaltung der oberen Nische. Der obere Abschluß auf ovalem Grundriß und die seitlich füllenden und überleitenden Voluten sind Barockbildungen und dem Stile Dubroeucqs fremd.[1] Im mittleren Horizontalglied sind die Konsolen mit Triglyphenornament zur Ausgleichung der geringeren Reliefbreite und Ueberleitung zur Nische eine schlechte Lösung. Das ist Restaurationsflickarbeit, nicht Neuschöpfung. Ferner sind die vier Balustern auszuscheiden, da sie in Chor- und Kapellenschranken zahlreich verwendet waren, heute noch zahlreich in Restaurationen und Kellern vorhanden sind und mit Dubroeucq nichts zu tun haben. Die Einnischung der sitzenden Evangelisten ist aufzuheben. Sie sind obere Abschlüsse, nicht Nischenfiguren.[2] Endlich sind die unteren Säulen

[1] Vielleicht hat der Restaurator eine Zeichnung des Pierre-François Hanot von 1709 für einen Bartholomäusaltar benutzt, der eine ähnliche Gestaltung der oberen Nische mit Bramantes tempietto als Krönung und Voluten zeigt (Mons, Staatsarchiv, Inventaire des cartes et plans Nr. 1456).

[2] Die Begründung folgt unten in anderem Zusammenhange.

einfach mit verkröpftem Gebälk vor die im übrigen gradlinige Fläche zu stellen, ohne daß die ganzen Seitenglieder vorspringen.

Nach diesen Ausscheidungen bleiben für unseren Rekonstruktionsversuch allein als sichere Grundlage die fünf Statuen, zwei Reliefs und vier unteren Säulen, denen die zwei oberen Säulen vielleicht noch beizufügen sind. Daß alle diese Skulpturen an diesen Plätzen verwendet waren, dafür ist ein sicheres Zeugnis, daß sie für diese Höhen gearbeitet sind und so richtig wirken. Allein bei der Erscheinung Christi könnte man einwenden, sie könne zum Lettner oder einem anderen Werk gehört haben. Doch lassen die Maße (80 : 80 cm) eine Attribution an den Lettner nicht zu und eine mögliche Verstümmelung kann nur sehr gering sein, da die Komposition intakt und gedrängt ist. Auch ist Magdalena so sichtlich in den Vordergrund geschoben, daß das Relief sachlich nur einem Magdalenencyklus angehören kann. Als Maße dieser erhaltenen Stücke stellte ich am Ort fest: Magdalena ca. 180 cm, Gastmahl ca. 135 hoch, 108 breit, Noli me tangere ca. 80: 80, Matthäus-Lukas ca. 80, Markus-Johannes ca. 90, Säulen ca. 140.

Ein Vergleich der Werke der zeitgenössischen italienischen Plastik mit diesen Fragmenten lehrt, daß hier der sansovinische Kompositionstypus[1] benutzt war, wie er reif in den Chorgräbern von S. Maria del Popolo (Sforza und Basso) ausgesprochen ist. Dort sind je zwei theologische und Kardinaltugenden, jene sitzend als Abschlüsse, diese stehend in Nischen der Seitenkompartimente angewendet, und es ist zu vermuten, daß unsere vier Evangelisten dieselben dekorativen Funktionen in ihrem architektonischen Rahmen ausübten. Oben als Abschluß des Mittelkompartiments steht bei Sansovino (Sforza) Gottvater, dessen Stelle hier die Magdalenenstatue einnahm. Für die entstehenden Felder des Mittelkompartiments sind die Füllungen bei Altar und Grabmal zweckentsprechend verschieden: bei Sansovino die tiefe Rundnische mit Sarkophag, Porträtstatue, Madonnenlünette, bei Dubroeucq ohne Nische anscheinend zwei Felder übereinander die Geschosse markierend, und vielleicht ist die leichte Rundung des in seiner Anordnung sicheren unteren Reliefs ein Rest jener Nische.[2] Hier beginnen die Zweifel. Sie

[1] Andrea Sansovino hat diesen Typus in folgenden Werken entwickelt: Monte Sansavino, Terrakottaaltar — Florenz, S. Spirito, Carbinellialtar (1490) — Rom, S. Marcello, Grabmal Michaele und D'Orso (1503) — Rom, Araceli, Grabmal Vincenti (1504) — Rom, S. M. del Popolo, Grabmal Sforza (1505) — Daselbst, Grabmal Basso (1507) — Nachbildung Peruzzis in S. M. dell' Anima, Grabmal Hadrians VI. (nach 1523).

[2] Wie sich Sansovino dem gleichen Auftrag gegenüber verhielt, lehrt der Altar Carbinelli von S. Spirito-Florenz.

gehen aus von der Tatsache, daß das Noli me tangere in das Feld über dem Gastmahl nicht in der Breite paßt, und daß man es aus den oben angeführten Gründen als intakt und nicht wesentlich breiter anzunehmen hat. Die Höhe ist richtig. Es entsteht also die Frage: wo befand sich dieses Relief? Zweifellos in diesem Horizontalkompartiment, aber möglicherweise im Seitenfeld, und wurde durch ein zweites, verlorenes Relief kontrastiert. Die Maße wären dann einwandfrei, und bei Schluß des Mittelfelds mit Muschel als Abschluß des unteren Rundfelds entspräche die Gestaltung dem Carbinellialtar. Oder es fehlt nichts, das Relief war im Mittelfeld. Warum hat dann Dubroeucq mit der Komposition nicht das ganze Feld gefüllt? Darin war er doch frei. Oder hat er es umrahmt? Weist man das Relief dem Mittelfeld zu, so sind die Seiten mit Ornament gefüllt zu denken. Die zweite Frage ist die, ob die Magdalenenstatue, deren Platz zweifelsfrei scheint, in Nische oder frei aufgestellt war. Daß man die erhaltenen Säulen auf hohe Postamente stellen muß, um sie für eine Nischenumrahmung zu verwenden, spricht sicherlich nicht für das ursprüngliche Vorhandensein derselben. Die Frage ist auf Grundlage des Vorhandenen nicht zu entscheiden.

Aus diesen Erwägungen ergibt sich keine Sicherheit, aber es entstehen Rekonstruktionsmöglichkeiten, welche ich auf Tafel XXXVI, 1, 2, 3 in drei Typen darzustellen versucht habe. Ueber Altartisch und niedriger Predella, die vermutlich ornamental geschmückt waren, erhob sich das untere große Horizontalkompartiment, dessen Gestaltung einwandfrei zu sein scheint. Die sitzenden Evangelisten wurden immer als obere Abschlüsse auf die Seitenkompartimente, Magdalena als Krönung auf das Mittelkompartiment gestellt. Auch das dürfte einwandfrei sein. Drei Möglichkeiten bot die Einreihung des kleinen Reliefs. Es wurde erstens mit Verkleinerung der Breite, die nicht ausreichend mit der Durchführung der Nischenpilaster hier motiviert wurde, im Mittelfeld angeordnet, die Seitenfelder mit Ornament gefüllt (1), zweitens ohne Seitenfelder in einem Rahmen, der das Format verkleinert,[1] ins Mittelfeld gesetzt (3), und drittens unter Annahme eines verlorenen Pendants ins Seitenfeld gesetzt, das Mittelfeld mit Muschel als Abschluß des unteren gebildet (2). Die obere Nische wurde nur einmal dargestellt (1), und zwar in strengen Frührenaissanceformen nach dem Muster der Lettnernischen. Obere Abschlüsse der Pilaster waren vielleicht vorhanden, wurden aber nicht eingezeichnet. Stände eine Rekonstruktion

[1] Die Breite des Feldes ist durch das untere Relief fixiert.

zur Diskussion, so würde ich unter den Möglichkeiten 2 oder 1 ohne Nische empfehlen, als nach meiner Ansicht die Intentionen Dubroeucqs vermutlich am nächsten treffend.

Dubroeucqs Aufgabe war, den gotischen Wandaltar, von dem ein klassisches Beispiel in Ste. Waudru ihm vor Augen stand (erste Chorkapelle rechts, Marien- und Annenaltar), in Renaissance umzuschaffen. Das leider heute unvollständige Werk zeigt keine Beziehung.[1] Dubroeucq hat sofort jenes italienische Vorbild benutzt.[2] Es ist merkwürdig, daß dieser klassische Kompositionstypus Sansovino-Dubroeucqs, den die Niederlande seit 1550 besaßen, im Altarbau meines Wissens dort keine Nachfolge gefunden hat. Jean Mones geschmackvolle, dekorativ sehr feine Prachtwand in Hal (1533) ist pyramidenförmig aus 4 plus 3 plus 1 Feldern aufgebaut, also nicht komponiert, sondern addiert, und als architektonische Komposition ganz unbedeutend. Ebenso ist der Altar von Braisne-le-Comte aus der Florisschule (1557),[3] der 3 plus 3 addiert und einrahmt, eine geschmackvolle Dekoration, aber wertlose Architektur.[4] Er knüpft an gotische Typen an, den Renaissancerahmen hinzufügend.

Die Skulpturen des Magdalenenaltars entstanden zusammen mit den letzten Lettnerskulpturen, und für sie gilt das über die Werkstattarbeiten oben S. 96 ff. Gesagte, daß Dubroeucq damals von anderen Arbeiten, besonders Binche, abgelenkt wurde, diesen Skulpturen nicht mehr seine ungeteilte Arbeit zuwenden konnte und sie zum Teil seiner Werkstatt überlassen mußte. Das plastische Interesse begann dem architektonischen zu weichen. Daher finden wir hier ähnliche Verflachungserscheinungen, wie sie dort schon festgestellt wurden. Das wertvollste Stück ist die Magdalenenstatue. Die linke Hand mit einknickendem Handgelenk, Ueberraschung ausdrückend, vor die Brust gelegt, das Salbgefäß in der Rechten, scheint Magdalena dargestellt in dem Augenblick, wo sie am offenen Grab des Heilands die Engelsbotschaft erhält: er ist auferstanden.[5] Und doch steht auch die leutselige hohe Fürbitterin vor uns. Weitfaltiges antikes Gewand umhüllt

---

[1] Vgl. H. Rousseau, Notes à l'histoire de la sculpture, Retables, p. 107.

[2] Schon der Marienaltar von Brou zeigt drei Freistatuen ohne Nischen als obere Abschlüsse. Vorbild Dubroeucqs wohl der Gottvater des Grabmals Sforza.

[3] Vgl. Ysendyck IV Retables 1 und 10.

[4] Das Grabmal hat meines Wissens zweimal den Typus verwendet, in Cornelis Floris' Herzog Albrechtepitaph in Königsberg und dem Grabmal Croy, jetzt in Enghien, unbekannten Meisters. Vgl. Lambert Lombards Vorhallenfassade von St. Jacques in Lüttich.

[5] Vgl. Relief Noli me tangere, Chorseite. Tafel XXV.

plastisch gediegene Formen. Standbein und Spielbein fanden wir schon beim Salvator. Zur Umrahmung des Gesichts mit reichem Haar, einem Lieblingsmotiv Dubroeucqs, tritt umhüllendes Gewand.[1] Der cylindrische, kräftige Hals wirkt nicht störend. Das weite Obergewand ist in der Mitte hochgenommen und in fünf Bauschgruppen im Dreieck malerisch geordnet, während es am linken Arm ähnlich wie beim Glauben in weitem Bausch herabfällt. Die Sprache beider unverletzter Hände wirkt im Gesamteindruck sehr mit und zeigt, was wir bei Glauben und Hoffnung verloren. Das Werk ist das einzige, als ganz eigenhändig anzusprechende des Altars. Die Feinheit des Gesichtsausdrucks, die Sprache der Hände, die Gelenktechnik des linken Handgelenks,[2] die Behandlung der Endigungen der Obergewandbausche zeugen dafür. Magdalena ist eine Schwester der theologischen Tugenden und des Salvators. Die vier Evangelisten gehen zwar auf sorgfältig ausgeführte Modelle Dubroeucqs zurück, die Blödigkeit des Ausdrucks und geringere Güte der Details lassen aber die Hand des besten Gehilfen vermuten. Ihr Wert beschränkt sich auf geschmackvolle Durchbildung ohne ihre dekorative Funktion durch zu starke Betonung selbständiger Details zu vergessen. Die Sitzstatuen sind auf der Grundlage des Dreiecks komponiert. Der schwache Ausdruck der von Dubroeucq sicherlich persönlicher im Modell gebildeten Köpfe beeinträchtigt sehr die Wirkung der Statuen. Zum Gelungensten gehört das linienfeine schmiegsame Bewegungsmotiv des Engels, zum Schwächsten der törichte Löwe, seit der «Schöpfung» unverändert. Ebenso ist für die beiden Reliefs die Arbeit desselben Gehilfen nach Modellen Dubroeucqs anzunehmen, obgleich bei einigen Köpfen des Gastmahls seine Hand nicht ausgeschlossen ist. Der Christus dieses Reliefs ist kaum, die Hintergrundfiguren sicherlich nicht von des Meisters Hand. In der Erscheinung Christi erkennt man nirgends Dubroeucq selbst.

Christus, im Hause der drei Marien und des Lazarus mit seinen Jüngern zu Tische sitzend, wird von Maria Magdalena das Haupt gesalbt, während die beiden andern Marien und Lazarus um die Gäste beschäftigt sind.

Während das Abendmahl des Lettners noch den quattrocentistischen Kompositionstypus (Tisch lang in die Bildfläche gestellt, Johannes an Christi Brust, Judas isoliert an der vorderen Tischseite) zeigt, ist hier

---

[1] Vgl. Mäßigung. Tafel XIII.
[2] Vgl. einige Hände in Abendmahl, Verurteilung, Kreuztragung.

der spätere Typus gewählt, den besonders die späteren Venezianer anwendeten, und den von ihnen Rubens (Brera) übernommen hat. Der Tisch ist über Eck leicht verschoben in die Fläche gestellt, Christus beherrschend nicht genau in der Mitte, sondern ebenfalls leicht nach links gerückt, die Jünger unregelmäßig gruppiert. In Italien ist das ein Barocktypus.[1] Die Hintergrundsdekoration mit Halbsäulen und Rundbogen steht der der Verurteilung am nächsten. Christus ist bei aller typischen Verwandtschaft hier doch eine Nuance von den zahlreichen anderen Christusköpfen verschieden gebildet. Gehilfenhand hat eine gewisse Fadheit des Ausdrucks hineingetragen. Die Kopftypen stehen denen der Brüstungsreliefs des Lettners am nächsten, ohne daß man Kopien nachweisen könnte. Die beiden Köpfe links von den beiden Vordergrundsköpfen sind fast identisch. Am verwandtesten sind die der Ausgießung. Die Uebereinstimmung, auch in Gewandmotiven und Technik, ist so groß, daß man für das Gastmahl die Hand jenes Gehilfen der Brüstungsreliefs der Chorseite zulassen kann. Typische Eigentümlichkeiten Dubroeucqscher Reliefs bestehen in: halb realistischer — halb typisierender Bildung der Gesichtstypen, Haartechnik, Sessel mit Maske und Rollwerkkartusche, Löwenfuß des Tisches. Der rechte Arm der linken Vordergrundsfigur mit der typischen Handgelenksfunktion findet sich z. B. zweimal im Abendmahl und einmal in der Verurteilung.[2] Das Mimische ist sehr gemildert, das Detail weniger reich und sorgfältig, offenbar das Interesse daran geringer geworden.

Christus erscheint den drei Marien und spricht zu Magdalena, die vor ihm aufs Knie gesunken ist: «Rühre mich nicht an.»[3]

Das Relief ist eine andere Redaktion des Friesreliefs der Chor-

[1] Vgl. Floris' Nischenrelief des Abendmahls am Tabernakel von Léau im ersten Turmgeschoß.

[2] Vgl. Christi rechten Arm und Hand im oberen Relief des Altars.

[3] Die Darstellungen beider Szenen sind nicht streng biblisch, sondern traditionell ausgebildet. Von der Begegnungsszene berichtet Matthäus 28, 9 nur von Maria Magdalena und der anderen Maria, nichts von der Verkleidung als Gärtner, nichts von «Noli me tangere». Markus 16, 9 berichtet einfach von der Erscheinung vor Maria Magdalena «von welcher er sieben Teufel ausgetrieben hatte». Während Lukas schweigt, berichtet Johannes 20, 14 allein die Szene, wo Christus in der Gestalt des Gärtners allein Maria Magdalena erscheint und spricht: rühre mich nicht an. Daß die Darstellung auch in Italien nicht unbekannt war, zeigt ein kürzlich vom Berliner Museum erworbenes Bild Bartolomeo Montagnas. Sie gehört traditionell zum Magdalenenzyklus. Ebenso beruht die Salbungsszene auf einer Vermischung dreier Bibelstellen: Jesus wird im Hause Simons des Aussätzigen von einem Weibe das Haupt mit köstlichem Wasser gesalbt (Matth. 26, 6, Markus 14, 3), Jesus werden im Hause eines Pharisäers von einer Sünderin die Füße gesalbt (Lukas 7, 36) und Jesus werden im Hause Marias und Marthas und des Lazarus von Maria (nicht Magdalena) die Füße gesalbt (Joh. 12, 1).

seite des Lettners, wo die drei Marien, am Grabe die Engelsbotschaft empfangend, zur Füllung des Breitformats hinzugenommen waren. Auch hier sind die beiden Marien zugegen und geben eine in der gedrängten und doch luftigen Anordnung der Vierfigurengruppe auf landschaftlichem Grund (Jerusalem) sehr befriedigende Komposition. Qualitäten der Hand Dubroeucqs sind nicht vorhanden. Hier hat Gehilfenhand gearbeitet und wiederum eine gewisse Fadheit und Blödigkeit des Ausdrucks hineingetragen, trotz des Modells des Meisters.

Endlich sei noch erwähnt, daß am Magdalenenaltar, außer den Säulen aus Boussu im Chor mit Wappendekoration am Postament, die einzigen sechs Alabastersäulen der Werkstatt Dubroeucqs für Ste. Waudru erhalten sind, und daß die sechs ornamentierten Schäfte Originalornamentmotive der Werkstatt tragen, die einzigen größeren und ausgeführten,[1] die auf uns gekommen.

2. WALTRUDISRELIEF.

Descamps hat aus den Kellern von Ste. Waudru ein in zwei Stücke zerbrochenes Relief ans Licht gezogen, das vermutlich bei der Rehabilitation der Kirche zurückgekauft war. Es ist in der zehnten Chorkapelle (Eingang zur Sakristei) zu einem Altar verwendet worden, indem beide Stücke von dem Arrangeur unverständlicher Weise getrennt wurden, obgleich sie doch augenscheinlich nach Inhalt, Linien und Maßen zueinander gehören. Sie sind von demselben Alabaster wie alle Werke Dubroeucqs.[2] Baert[3] berichtet, daß ein Relief «Ste. Waudru faisant bâtir une église» zu den Lettnerskulpturen gehöre. Vinchant schweigt. Es wurde oben (S. 38 f.) nachgewiesen, daß nach Maßen und Inhalt trotz Baert dieses Relief nicht zum Lettner gehören kann.

Eine Fürstin, das Szepter in der Rechten, begleitet von zwei ihrer Damen und einem dienenden Pagen, besichtigt ein in Konstruktion befindliches Bauwerk und wendet sich huldvoll an den leitenden Werkmeister, sich nach den Werkstücken erkundigend, die dieser und sein Mitarbeiter unter den Händen haben. Dieser zirkelt an der Basis einer Säule, jener meißelt an einem Kapitell und weist der hohen

[1] Vgl. die Ornamente der Eckpfosten des Ecce homo, des Subselliums im Abendmahl, die verschiedenen Löwen- und Widderköpfe und Löwenfüße, die Sarkophagdekoration der Auferstehung, die Kopfbedeckungen der Kriegsknechte. Alles dies sind nur spärliche Reste der reichen Ornamentik, die Lettner, Gestühl und Chorschranken bedeckte.

[2] Vgl. Tafel XXVII. Abguß im Musée Cinquantenaire in Brüssel.

[3] Compte-Rendu Séances Comm. Roy. d'histoire XIV, 538.

Frau in sprechender Gebärde die Stelle, die es einzunehmen bestimmt ist. Oben auf einem Gerüst arbeiten je zwei Werkleute an der Profilierung und Errichtung zweier Säulenschäfte. So werden wir in die Arbeit an den Säulen für einen Portalbau in italienischer Renaissance eingeführt, der den Hintergrund der Szene bildet. Das Portal in der Mitte ist etwas gedrängt, des Raumes wegen, oben rund geschlossen, die abgeschrägten Laibungen oben kassetiert, an den Seiten mit Nischen geziert. Die beiden Seitenkompartimente sind von Pilastern mit verkröpften Säulen gebildet, deren Intervalle mit Nischen gefüllt sind. So klingen hier Motive vom Lettner und Magdalenenaltar an. Zu vermuten ist als dargestelltes Vorbild der Portalbau von Binche.

In Uebereinstimmung mit der lokalen Tradition und Baert sei hier vorausgesetzt, daß das Relief im Zusammenhang mit der Innenausstattung von Ste. Waudru etwa gleichzeitig mit dem Magdalenenaltar als ein Werk Dubroeucqs entstanden, und daß dargestellt ist: die Heilige Waltrudis besichtigt den Bau ihrer Kirche. Wer sind nun die handelnden Personen? Die Frau in der Mitte ist durch das Szepter als Fürstin, durch den das Haupt umhüllenden Schleier als Witwe charakterisiert. Ihre Tracht ist ein antikes Phantasiegewand, der Mantel von dem bei Dubroeucq häufigen runden Medaillon gehalten, ein Gürtel gliedert die Büste. Nur mit einer Dame fürstlichen Standes ist der Meister unseres Wissens als Künstler in ein nahes Dienstverhältnis getreten und hat zwölf Jahre in regem persönlichem Verkehr für sie gearbeitet. Kein Zweifel, es ist Maria von Ungarn, die Statthalterin der Niederlande, die Schwester Karls V., die derzeitige Aebtissin von Ste. Waudru, die seit dem Tode ihres Gemahls, Ludwig von Ungarn, trotz ihrer Jugend stets Witwenkleidung trug. So hätten wir hier ein plastisches Porträt der um 1549 vierunvierzigjährigen Maria vor uns. Es überrascht eine gewisse Fadheit des Ausdrucks und Flüchtigkeit der Hand in dem Gesicht, sodaß man auf Gehilfenhand schließen möchte, besonders bei Vergleich mit der Delikatesse und Präzision des Nachbarkopfs, der mit ganz anderem Modellinteresse gearbeitet ist. Trotzdem sind die leicht aufgeworfenen Lippen (besonders Unterlippe), der grämliche, etwas bittere Zug um den Mund, die dicken unteren Augenränder, die von Leid und Tränen sprechen: Züge, die schon im Berliner Farbenholzschnitt angedeutet, in den Wiener und Madrider Büsten und Statuen[1] deutlich

[1] Vgl. Jahrb. prß. KS. X, 1889, 208; Jahrb. Allerh. KH. V, 1887, 84; Plon, Leoni Tafel IV und XI; Schlosser, Wiener Album, Tafel XIII; Stich bei Ysendyck Text V.

ausgeprägt sind, auch hier erkennbar und gestatten durchaus die Annahme eines etwas flüchtigen Porträts Marias.

Eine Marmorbüste des Prado (Plon, Tafel III) macht es sehr wahrscheinlich, daß die diademgeschmückte, stark verdeckte Begleiterin Marias, deren Kopf dicht neben ihr erscheint, ihre Schwester Eleonore von Frankreich, Witwe Franz' I., ist, die 1549 ebenfalls in Mons weilte und in Marias Umgebung lebte, wo Dubroeucq sie sicher häufig sah. Die aufgeworfenen Lippen mit dem unfreundlichen Zug, das leicht vortretende runde Kinn, wie Brantôme berichtet, nicht habsburgisches, sondern burgundisches Erbteil, die schweren, etwas müden Augenlider sprächen nicht so überzeugend, wie die Bildung der Nase, die in beiden Werken ganz identisch ist, mit dem langen schmalen Rücken der kugeligen vortretenden Spitze, den stark ausgeprägten, im Gesichtsausdruck sehr mitsprechenden Flügeln. Nicht zu identifizieren ist die zweite Begleiterin, die ebenfalls ein Diadem trägt.

Daß beide Fürstinnen 1549 bei Gelegenheit der Feste zur Einführung Philipps den Meister in seiner Werkstatt besuchten, um Werkstücke für Binche zu besichtigen, und daß diese Szene dem Leben nachgebildet, ist durchaus wahrscheinlich.[1]

Wer sind nun die beiden Werkmeister links und rechts? Ausgangspunkt ist die Beobachtung, daß der Kopf der linken Figur mit einem Stich der «Iconographie de Van Dyck» in der Struktur des Kopfes und den Details des Gesichts genau übereinstimmt. Kleine, sachlich unwichtige Unterschiede in Bart, Haar und Körperform ergeben sich daraus, daß das Modell des Stiches zehn bis zwanzig Jahre älter ist als das des Reliefs. Mit dieser Einschränkung ist in beiden Köpfen[2] Haar und Bart identisch. Die Augen sind bei beiden die eines nachdenklichen Beobachters, die Nasen sind kurz und gedrungen gebaut, stumpf gerundet, die Flügel nicht sehr hervortretend. Kräftig betont sind die Backenknochen und besonders die Linie vom Nasenflügel zum Mundwinkel, häufig bei kräftig muskulösen Gesichtsbildungen. Auch auf die übereinstimmende, liebevoll detaillierte Bildung des Ohres in kräftigen Formen sei nachdrücklich hingewiesen (vgl. 1 mit 3). Das Ueberzeugendste ist jedoch die Durchbildung der unteren Stirn mit oberem Augenrand. Die vertikale Mittellinie, mehrere horizontale Parallelen, verschiedene Fältchen und Grübchen der in

[1] Vgl. Dethuin, Annales Cercle Mons III 1862, p. 113 ss.; Calvete de Estrella El felicissimo viaje di Phelippe, Anvers 1552, unter Mons; Boussu, Histoire de Mons p. 187.

[2] Man vgl. Tafel XXVII, 1, 2, 3 und Tafel I.

ernstem Nachdenken zusammengezogenen Stirn haben sich dauernd in dieser fixiert, und die starken Randknochen und Brauen treten kräftig hervor und werfen auf die Augenhöhle tiefen Schatten, der im Stich gemildert ist, um nicht die Sprache des Auges zu töten. Hieraus folgt, daß Relieffigur und Stich dasselbe Modell zugrunde liegt. Für beide Werke fehlt die historische Sicherheit über die dargestellte Person. Für das Relief sind die stilkritischen Gründe ausreichend für eine sichere Attribution an Dubroeucq und Datierung um 1550. Die Figur ist augenscheinlich ein Porträt. Sicherheit, daß es ein plastisches Selbstporträt ist, besteht nicht. Von dem Stich wissen wir, daß er der «Iconographie» angehört und also vermutlich nach einer Zeichnung Van Dycks zwischen 1626 und 1632 gestochen ist. In dem ältesten bekannten Plattenzustand (Presse des Martin van den Enden) findet sich die Unterschrift: JACOBVS DE BREVCK, in den ältesten Abdrücken fälschlich RPEVCK gestochen. Im dritten Zustand (Gillis Hendricx) ist hinzugefügt: ARCHITECTVS MONTIBVS IN HANNONIA.[1] Daraus hat man neuerdings gefolgert, es sei jener mythische Architekt des XVII. Jahrhunderts, von dem Milizia und Algarotti berichten, dargestellt, und hat eine Freundschaft Van Dycks mit diesem Dubroeucq konstruiert. Dem widerspricht nun die obige, durch Formvergleichung festgestellte Tatsache. Das Relief ist von Dubroeucq, Relief und Stich zeigen dasselbe Modell, also kann im Stich nicht ein Architekt des XVII. Jahrhunderts dargestellt sein. In der «Iconographie» sind nun nicht nur Zeitgenossen Van Dycks und nicht alle direkt nach dem Modell wiedergegeben, wie die Beispiele von Raffael, Erasmus, Justus Lipsius, Tilly, Wallenstein und Gustav Adolf zeigen.[2] Aber es ist zuzugeben, daß sie seltene Ausnahmen sind. Auch Dubroeucq gehört zu ihnen. Die Stichfolge ist ein graphisches Gegenstück zu den Vitæ illustrium virorum et mulierum der Literatur der Zeit und geht wie diese von einem bestimmten Kreise und Zeit aus, Fernerstehende ausnahmsweise hinzufügend. Also ist es wahrscheinlich, daß sich Dubroeucq im Relief selbst dargestellt hat, und daß Van Dyck den damals noch bekannten Meister des Lettners von Mons und des Schlosses Binche in seine Galerie berühmter Männer aufgenommen hat, daß er seine Zeichnung vielleicht nach damals vorhandenen Stichen oder Zeichnungen, vielleicht sogar nach der Relieffigur gefertigt hat. Wir sind von der Richtigkeit dieser Vermutung

[1] Der Stecher ist Paulus Pontius. Vgl. Wibiral, Iconographie de Van Dyck, Leipzig 1877, S. 85.
[2] Wibiral nº 5, 22, 30, 40, 51, 162.

so überzeugt, daß wir kein Bedenken tragen, diesen Stich als Titelbild hier an die Spitze zu setzen.[1]

Zur Bestimmung der Persönlichkeit des anderen Werkmeisters fehlt ein solcher Anhalt.[2] Er ist ein Porträt und ein jüngerer bartloser Mann. Uns interessiert es wenig, ob der jüngere Dethuin, oder Dubroeucqs Werkmeister für die Arbeiten in Binche oder ein unbekannter befreundeter Architekt dargestellt ist.

Das Relief würde als Gründungsrelief von Binche noch besser am Orte sein als in Ste. Waudru. Ist wirklich hier ein Besuch der heiligen Waltrudis beim Kirchenbau dargestellt, so stehen wir vor einem Phantasieportal einer Renaissancekirche, die damals in den Niederlanden noch nicht errichtet war, welche Dubroeucq nur aus Rom kannte. Baerts auf Auskunft des Kapitels gestütztes Zeugnis, daß in Ste. Waudru ein Relief dieses Inhalts sich befand, ist allerdings in Verbindung mit der lokalen Tradition ausreichend, um dieses Relief dieses Inhalts als Teil eines Waltrudisaltars in Ste. Waudru anzuerkennen. Man muß eine starke Vorliebe für die Renaissance voraussetzen, um zu verstehen, daß das Kapitel nicht die Darstellung seines berühmten gotischen Baus auf dem Relief der Stifterin verlangte, sondern eine Phantasieschöpfung in Renaissance zuließ.

Die Komposition geht nicht, wie die großen Lettnerreliefs, von einem gewählten formalen Programm und von einem mathematisch gesetzmäßigen Aufbau, sondern, wie die Brüstungsreliefs, von der Szene aus, schafft phantasiemäßig einen Vorgang und einen Schauplatz, stellt dann die Figuren in den Raum hinein und führt die Details aus. Es ist das die Art zu komponieren, die zwar die Phantasie, das unbewußte Gestaltungsvermögen und das sachliche Bedürfnis mehr befriedigt, aber weniger künstlerisch ist, da der befehlende und normbildende künstlerische Gedanke und die bewußte gesetzmäßige Gestaltungskraft in ihr weniger zur Aussprache gelangen. Es ist die Art, wie der Norden, von Italien unberührt, zu komponieren pflegte. Zeiten künstlerischer Hochflut wählen stets die andere Kompositionsweise. Das Streben nach der typischen allgemeingiltigen Form durch Formenauswahl am Modell ist hier nicht so stark vorhanden. Ebenso wie in der Komposition ist die nordische Tradition hier wieder mehr herrschend durch realistische Wiedergabe aller Details des Modells.

---

[1] So schon Lacroix in der Iconographie Montoise ohne Begründung.

[2] Dethuin, a. a. O., p. 121 ss. will in den beiden Architektenfiguren den älteren und jüngeren Dethuin sehen. Doch seine Gründe sind teils unzureichend, teils irrtümlich.

Der Meister steht nicht herrschend und wählend über dem Modell als Stilist, sondern unterwirft sich ihm, seine Sprache belauschend, als Realist. In Dubroeucqs Relief beherrscht die Architektur die Wirkung, die Figuren wirken nur als Raumfüllung, die höchstens gleichberechtigt ist. Man bemerkt hier ein gesteigertes architektonisches Bedürfnis des Meisters im Zusammenhange mit seinen Arbeiten für Binche. Die Gliederung des Aufbaus in zwei Geschosse, das obere merklich subordiniert, heißt auch mehr subtrahieren als komponieren und hindert eine einheitliche Wirkung. Im oberen Glied gähnt in der Mitte eine Leere, die Seiten sind leicht durch zwei Paare von Werkleuten betont. Im unteren Feld bildet den Mittelpfeiler die Gruppe von drei Frauen, deren wichtigste Maria leicht nach links verschoben ist. Sie stellt durch Blick und Geste die Verbindung zwischen den detachierten Seitenkulissen der beiden Werkmeister her, die in der unteren Körperhälfte ganz in Kontrapost gebildet sind, in der oberen nur teilweise. Die geschlossene Gruppe der drei parallelen Frauenfiguren bildet eine ruhende Masse und kontrastiert angenehm die Unruhe der bewegten übrigen Figuren. Das Meisterstück dieses Reliefs — das einzige wirklich Vollendete — ist der Kopf Dubroeucqs. Oben wurde schon im Gegensatz zu dem Marias die Feinheit und Präzision der Bildung der Detailform und das liebevolle Modellinteresse betont. Der Meister beweist hier, daß er ein tüchtiger Porträtbildhauer ist. Auch der Kopf des andern Werkmeisters ist eine gute Bildnisleistung.

Daß das Relief von Dubroeucq ist, geht aus vielen Details überzeugend hervor. So sind der rechte Unterarm Dubroeucqs und der linke des andern Werkmeisters durch die Art, wie die Knochen durchscheinen, die Handgelenksfunktionen und die Anwinkelung der Hände typische Bildungen. Man betrachte die Analogie in Abendmahl und Verurteilung vom Lettner und in den beiden Reliefs des Magdalenenaltars. Ferner vergleiche man die technische Darstellung der Stricke, mit denen die Gerüstbalken zusammengebunden sind, mit denjenigen in Geißelung und Kreuztragung. Sie verraten eine an Lionardo erinnernde Naturliebe. Beide Details sind allein überzeugende Beweise für die Autorschaft von Dubroeucqs Werkstatt. Dubroeucqs Kopf ist in der Technik dem des linken Henkers in der Kreuztragung nahe verwandt. Die mehrfache Verwendung von Kontrapostmotiven, die dreimalige Anwendung einer Lieblingsbeinbildung bei den oberen Werkleuten, sodaß sie fünfmal im Relief vorhanden ist, einmal in unschöner Parallele, ferner die Haarbehandlung und das Wertlegen auf das

Kostümliche[1]: alles das sind Eigentümlichkeiten von Dubroeucqs Hand und Werkstatt. Unschön ist die Linie Kopf-Hals-Schulter beim rechten Werkmeister, dessen Stellungsmotiv überhaupt verunglückt ist. Als eigenhändig sind nur die Köpfe der beiden Werkmeister zuzulassen. Sollten diejenigen der drei Frauen eigenhändig sein, so hat Dubroeucq sehr flüchtig gearbeitet. Ihr Gesichtsausdruck ist sehr schwach. Alles übrige ist Gehilfenarbeit nach Modell. Die Hand eines der Gehilfen von den Friesreliefs der Chorseite glaube ich in den Gerüstarbeitern wiederzuerkennen.

Zur Datierung ist zu beachten, daß Dubroeucq erst seit 1545 mit Maria in Verbindung ist, daß Maria und Eleonore 1549 in Mons weilen, wo ein zu dieser Komposition anregender Werkstattbesuch stattgefunden haben kann, daß endlich stilistisch kein näherer Anhalt besteht, da das Relief schon seit 1540 entstanden sein kann und meist Werkstattarbeit ist. Wir datieren also das Waltrudisrelief um 1550, etwa gleichzeitig mit dem Magdalenenaltar.

Die Gestalt des Waltrudisaltars bleibt ungewiß, da man nicht weiß, ob nicht zugehörende Teile verloren sind, vor allem eine Statue der Heiligen. Wenn kein dem Magdalenenaltar ähnlicher Aufbau vorlag, so ist doch eine ursprüngliche architektonische Umrahmung zu vermuten. Weder Baert, noch eine Tradition geben einen Anhalt. Wenn man die Säulen der Magdalenennische zu einem Rahmen für dieses Relief verwendete, indem man sie auf niedrigem Sockel, von der Höhe einer Predella, die Tafel flankieren ließe und mit einem gradlinigen Gebälkstück verkröpfte, dann besäße Ste. Waudru einen stilvollen Altar mehr, den ihrer Stifterin.

3. BARTHOLOMÄUSSTATUE.

Als Dubroeucq sich durch seinen Anschluß an Ludwig von Nassau und Abfall vom Katholizismus nach der Rückeroberung von Mons (1572) einen Prozeß zugezogen hatte, erhielt er Straffreiheit unter der Bedingung, daß er den Unglauben abschwor und eine Statue des heiligen Bartholomäus für dessen Kapelle in Ste. Waudru zu arbeiten versprach.[2]

Der einzige Anhalt für diese heute nicht mehr vorhandene Bar-

[1] Die typische antike Beinbekleidung und das kurze römische Kriegergewand ist vielfach in den Lettnerreliefs vorhanden.

[2] Vgl. darüber unten Abschnitt IX.

tholomäusstatue findet sich in einer Zeichnung des Staatsarchivs von Mons.[1] Sie enthält einen Altarentwurf für die Bartholomäuskapelle von Ste. Waudru, ist bezeichnet «Pierre François Hanot» und zeigt auf einem beiliegenden Papier die Notiz: «servant à un dessein de la table d'autel de la chapelle de St. Barthélemy en l'église de Ste. Waudru, et à la relivrance d'icelle, servi dans un escrit qui at esté exhibé le 5 mars 1709.» Dieser Entwurf zeigt über dem Altartisch ein großes Rundmedaillon, vermutlich zur Aufnahme eines Gemäldes bestimmt, das von Pilastern flankiert und durch einen Architrav abgeschlossen ist. Darüber erhebt sich ein Aufbau mit Rundnische,[2] der als oberen Abschluß ein Gebilde ähnlich Bramantes tempietto und als seitliche Ueberleitungen Barockvoluten zeigt. In die Rundnische ist eine Statue hineinskizziert, die einen breitbeinig dastehenden Mann zeigt, der in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, in der Linken ein Türkenschwert hält. Die Komposition macht den Eindruck, daß sie als Rahmen für eine vorhandene Statue entstanden sei. Ob dies das Werk Dubroeucqs war, und also hier eine Skizze jener Arbeit vorliegt, ist nach der dürftigen Nachricht nicht zu entscheiden, die Möglichkeit ist zuzugeben.

[1] Inventaire des cartes et plans n°. 1456.

[2] Vielleicht das Vorbild für die Restauration der Nische des Magdalenenaltars, vgl. oben.

V.

SKULPTUREN IN ST. OMER.

1. GRABMAL CROY (Tafel XXXVII und XXXVIII).

Der Besucher der Kathedrale von St. Omer findet dieses Monument heute in dem Zwischenraum der Pfeiler des Hauptschiffes vor der dritten Seitenkapelle rechts aufgestellt. Es bildet das Gegenstück zum Grabmal des heiligen Audomarus auf der andern Seite. Auf einem rechteckigen Unterbau von schwarzem Marmor, der an beiden Enden sich zu Plattformen erweitert, steht ein einfach profilierter Sarkophag keilförmigen Querschnitts von einem Fußgestell umklammert. Auf ihm ruht ausgestreckt, auf seinem Grabtuche ein Toter, das Haupt durch ein Kissen erhöht. Neben ihm auf der einen Plattform kniet im Betstuhl mit gefalteten Händen ein Bischof im Ornate. Die Fußplatte des Betstuhls trägt die Inschrift: IACOBVS DV BROEVCQ FACIEBAT. Ein Gebilde mit Löwenkopf und Widderhörnern, mit Greifenflügeln und Löwenfuß stützt den Betstuhl. An der Schrägung des Sarkophags befindet sich auf beiden Seiten mit geringen Abweichungen dieselbe Grabschrift:

D. O. M.

ET. R. IN. C. P. AC. ILL. DNO. D. EVSTACHIO. DE. CROY.
ATTREBAT. EPO. HVIVS. ET. ARIE. SS. AED. PPOSITO.
PIAE. MATRIS. I. FILIV. OFFICIOSVS. DOLOR. MONV.
POS. OBIIT. V. NO. OCTOB. AN. M. D. XXXVIII.

AETA. S. XXXIII.[1]

---

[1] Deo Optimo Maximo, et reverendo in Christo Patri ac illustrissimo domino D. Eustachio de Croy Atrebatensi episcopo, hujus et Ariensis Sanctarum aedium praeposito, piae matris in filium officiosus dolor monumentum posuit. Obiit V. nonas Octobris, anno MDXXXVIII, aetatis suae XXXIII.

Auf der einen Seite ist am Sockel eine lange Inschrift angebracht, welche die frommen Schenkungen und Stiftungen der Mutter des Toten und Stifterin des Grabmals: HAVLTE ET PVISSANTE DAME MADAME LAMBERDE DE BRYMEV CŌTESSE DOVAGIERE DV ROEVLX nennt. Der Tote ist also Eustache de Croy, Probst der Collegiatkirche vom Notre Dame im Jahre 1523, Bischof von Arras 1526, gestorben auf seinem bischöflichen Schloß in Maroeuil (Dorf bei Arras) am 3. Oktober 1538, dem seine Mutter, Lamberte de Brymeu, nach seinem Wunsche dieses Grabmal in Notre Dame von St. Omer errichten ließ.[1] Man füge noch jenen trauernden Engel hinzu, der jetzt in der Nische des Grabmals Burason am Turmpfeiler links sich befindet. Den Sockel schmücken Familienwappen.

Nach Wallet[2] stand dieses Grabmal ursprüglich im Chor links vom Hochaltar zwischen dem dritten und vierten Chorpfeiler. Das mittlere Stück mit dem Sarkophag befand sich zwischen den Pfeilern, «entre les courtines[3] du grand autel» wie Hendricq, ein lokaler Chronist, sagt. An beiden Enden des Sarkophags dem Kadaver zugewendet, befanden sich vermutlich zwei trauernde Putten, auf die umgestürzte Fackel gelehnt. Auf der Chorseite vor den Pfeilern standen zwei etwa quadratische Sockel von schwarzem poliertem Marmor, der linke etwas größer. Auf dem linken kniete im Betstuhl die erwähnte Figur Croys (spr. Croï), beschützt von seinem hinter ihm stehenden Namenspatron, dem heiligen Eustachius, kenntlich an seinem Attribut, dem Wolfe mit dessen Kind im Maul. Auf dem rechten stand die Haupttugend des Verstorbenen in der Tätigkeit, die dieser im Leben vorzüglich geübt: der Glaube den Unglauben (Häresie) niederschmetternd, dieser die Augen mit einer Binde verhüllt, in den Händen das Schwert und die Fackel der Zwietracht. Der Glaube war dem Bischof zugewandt. So scheint in Vereinigung aller Zeugnisse das Grabmal Croy gestaltet gewesen zu sein, wie es Dubroeucq gedacht und geliefert hat.

[1] Ueber Familie und Persönlichkeit des Toten vgl. Monnoyer, Annales Cercle Mons, XXI, 1888, p. 258 s.

[2] E. Wallet, Description de l'ancienne cathédrale de St. Omer. St. Omer 1839 p. 43 f., p. 77 ff. Vgl. ferner Guillaume Gazet, Histoire ecclésiastique des Pays-Bas, Arras 1614 p. 140; Quenson, Notre Dame de St. Omer in: Mémoires Soc. Scienc. Arts Douai 1e série IV Douai 1831—1832; G. de Monnecove, Description de quelques sculptures en albâtre, oeuvres du sculpteur Jacques Dubroeucq à St. Omer in: Bulletin Soc. Antiq. Morinie V, 1872—1876, St. Omer 1877, p. 359 ss; J. Monnoyer, Le mausolée d'Eustache de Croy et l'exvoto de la famille de Lalaing à St. Omer in: Annales Cercle Mons, XXI, 1888, p. 258 ss.

[3] = tapisserie, tentures, übertragen = Pfeilerintervall.

Die kritischen Grundlagen sind folgende:

1. Der oben mitgeteilte heutige Zustand des Werkes.

2. Ein procès-verbal vom 9. April 1753, der auf Veranlassung der Familie bei Uebertragung des Grabmals ins Querschiff über den Denkmalsbestand aufgenommen wurde, und den Herr Legrand im Kirchenarchiv der Kathedrale gefunden hat. In diesem wird der Zustand des Werkes beschrieben, und das Kapitel verpflichtet sich zu seiner Wiedererrichtung an einem andern Ort.[1]

3. Die Rekonstruktion Wallets (a. a. O., Fig. 8 u. 9, vgl. Tafel XXXVII), in welcher die damals (1839) vorhandenen Trümmer, örtliche Traditionen und Erinnerungen von Kennern des Monuments vor seiner Zerstörung, das genannte Aktenstück und endlich Spuren von Einsatzlöchern[2] im schwarzen Marmor des Unterbaus vereinigt sind.

Folgende Beweismittel Wallets sind besonders wichtig. Die Breite der Pfeiler beträgt 8 Fuß 6 Zoll,[3] die des Unterbaus 12 bis 13 Fuß (nach Wallet).[4] Also kann nicht das ganze Grabmal, sondern nur der Mittelteil zwischen den Pfeilern gestanden haben. Die Chorpfeiler sind verschieden breit, die beiden seitlichen Sockel ebenso wie der geforderte Raum für eine und zwei Figuren. Also standen Eustachius-Croy links, Glaube rechts auf freien Sockeln vor den Chorpfeilern. Den Standort der Knaben stellte Wallet damals durch je ein viereckiges Einsatzloch an beiden Enden des Sarkophags und ein rundes am Kopfende fest. Ebenso waren die Einsatzlöcher der Wappen am Unterbau sichtbar (heute ergänzt). Die Höhe von Sarkophag und Knabe stimmt überein (Knabe 26 Zoll = c 65 cm, Sarkophag 60 mit Stufen und Kadaver). Es ist nicht verständlich, warum Wallet nicht gemäß seinen eigenen

---

[1] Auf meine Bitte hatte Herr Ch. Legrand-St. Omer die Freundlichkeit, diese Urkunde im Archiv zu suchen. Da das Archiv aber in Neuordnung begriffen ist, war es nicht möglich, das Original zu finden. Herrn Legrand danke ich hier bestens für seine Mühe. Ich stütze mich daher auf das Excerpt, das Wallet a. a. O. gibt und das besagt: »qu'à la figure représentant l'Erésie, il y manque la tête, le bras droit et la moitié du sabre, qu'à la figure de la Foy il y manque un doigt au pied, qu'il y a une figure d'enfant pleureux qui a la tête, les deux jambes et un flambeau cassés, qu'à la figure de St. Eustache il y a deux doigts à la main droite et quatre à la main gauche qui y manquent, et un doigt du pied d'une figure d'enfant en la gueulle d'un loup, le surplus paraissant en son entier.« Aus der Art der Erwähnung des enfant pleureux schließt Wallet, daß mindestens zwei vorhanden waren. Dem ist zuzustimmen mit der Begründung, daß heute noch ein ganzer Knabe vorhanden ist, also der damals schon verletzte der zweite gewesen sein wird.

[2] Heute nicht mehr vorhanden.

[3] Der Fuß = 30 cm = 12 Zoll.

[4] Maße des heute Vorhandenen nach meiner Messung: Unterbau 119 + 192 + 100 cm breit, 100 hoch, Sarkophag mit Kadaver 60 cm hoch, Kadaver 170 cm lang, Statue Croys 150 cm hoch.

Angaben und meiner obigen Beschreibung, sondern wie Tafel XXXVII, 1 rekonstruiert und beide Seitenteile mit dem Sarkophagteil verbunden hat unter Fortlassung der Knaben. Man hat also diese Rekonstruktion dahin zu ergänzen, daß auf dem etwas breiteren Sarkophagteil zwei weinende, auf umgekehrte Fackeln gestützte Putten, dem Kadaver zugewandt, anzuordnen, und daß die Seitenpostamente, die als Hintergrund die Chorpfeiler hatten, durch einen Zwischenraum vom Sarkophagpostament zu trennen sind. Dann erst ist der Eindruck der ursprünglichen Anordnung erreicht.

Zur Geschichte des Grabmals sei berichtet, daß das Werk bald nach 1538, also wohl gegen 1540 am genannten Orte im Chor aufgestellt wurde, daß 1753 eine Veränderung der Chordisposition eine Translokation nötig machte. Es wurde die oben erwähnte Urkunde vom 9. April 1753 aufgenommen, und an dem früheren Standort (Umgangseite) eine Tafel mit folgender Inschrift angebracht: «ICI Etoit le Mousolee de . . . Eustache DE Croy, transféré en 1753: Dans la Plus Proche Chapelle de la Croisée a Cause du Changement du Choeur.» Das Werk wurde damals im rechten Seitenschiff des linken Kreuzarms zwischen dem zweiten Pfeiler rechts und der Außenwand im Zwischenraum aufgestellt (nach der glaubwürdigeren Tradition). Dort stand es bis zur Revolution. Damals wurde es in Stücke zerschlagen. Der Glaube erschien geeignet, die «Göttin Vernunft» auf öffentlichem Platze darzustellen, was die Folge hatte, daß er nicht mehr, auch nicht in Trümmern, nach der Kathedrale zurückkehrte und verschollen ist. Die Fragmente räumte der Kirchenrat nach Wiederherstellung des Kultus fort und sie lagen zerstreut umher, bis 1836 auf Kosten der Familie das Werk unter Leitung von L. de Givenchy in der vierten Seitenkapelle links als Wandgrab rekonstruiert wurde. Um die Inschrift für die Mutter auf der Sichtseite anbringen zu können, wurde der Unterbau um diese erhöht. Aus den Alabastertrümmern konnte der Leichnam und der Bischof wieder erstehen. Die anderen Figuren waren verloren. Ein Knabe befand sich lange in einer Seitenkapelle. So sah Wallet das Werk und tadelte, daß die Figuren wegen ihres zu hohen Standpunkts nicht zur Wirkung kämen. Wahrscheinlich auf Grund seiner Kritik hat die Verwaltung der Kirche dem Denkmal bei einer neuerlichen Restauration der Kathedrale einen würdigen Platz angewiesen, und es zu alter Wirkung restauriert. Einige Defekte (Finger, Zehe, Stücke des Mantels) der erhaltenen beiden Figuren wurden befriedigend ergänzt.

Dieser Grabmalstypus: unbekleideter «Gisant» auf niedrigem

Paradesarkophag, «Priant» mit Schutzpatron links, Idealfigur, eine Tugend des Verstorbenen personifizierend, rechts, das Ganze durch Postamente über die Umgebung erhöht, ohne freie oder Wandarchitektur ist aus französischen Anregungen entstanden. Am nächsten steht Grabmal Brézé in Rouen. Denkt man sich die reiche Wandarchitektur und die oberen Figuren fort, so bleibt der Typus Croy übrig. Der Schutzpatron fehlt. An Stelle des Bischofs ist die Witwe, für den Glauben, eine Madonna mit dem Kinde dargestellt. Der Zusammenhang ist schlagend, Grabmal Brézé kurz vor Croy geplant (seit 1535).[1] Daß die Anregung zu dieser Entlehnung von Dubroeucq ausgegangen, ist unwahrscheinlich, daß Lamberte de Brymeu hier Anne de Poitiers nachahmen wollte und in ihrem Auftrag an Dubroeucq ein gleiches, jedoch reduziertes Werk verlangte, erscheint wahrscheinlich.

Man hat noch nicht genügend betont, daß Importe fremder Kunst durchaus nicht immer durch Künstler erfolgen, daß vielmehr hohe weltliche und kirchliche Besteller in unserer Zeit sehr oft die entscheidenden Anregungen und Auftragsbefehle geben, ein Werk, das sie auf ihren Reisen sahen, zu kopieren, ganz oder teilweise nachzuahmen, und so die Künstler zwingen, dem fremden Werke sich anzubequemen. Man denke an Karl VIII., Franz I., Heinrich II., Kardinal Amboise, Montmorency, Margarethe in Brou, Anne de Brétagne, Kardinal de la Marck in Lüttich u. v. a. Nicht nur Karl V., Margarethe und Maria, auch manche geistliche, weitgereiste Würdenträger werden als ausschlaggebende Persönlichkeiten in den Bestellungen der Kapitel in den Niederlanden Importbefehle ausgegeben haben, denen die Meister sich zu fügen hatten. Bestimmte Grabmäler, bestimmte Schlösser, bestimmte Einzelwerke hatten das besondere Gefallen erregt, der Besteller wünschte, sie in Nachbildung zu besitzen: dies war das Importmotiv. So scheint auch hier die Entlehnung nicht von Dubroeucq, bei dem eine Kenntnis französischer und noch dazu so entlegener und noch nicht beendeter Werke anzunehmen kein Grund vorliegt, sondern von seiner Bestellerin ausgegangen zu sein. Der Meister wird daraufhin das Werk besichtigt haben.

Schon in dem Grabmonument des Erard de la Marck in Lüttich (aufgestellt 1528) war der «Priant» dargestellt. Er blickte nach der

---

[1] Louis de Brézé gest. 1531, Errichtung durch Anne de Poitiers 1535 geplant, Bezahlung an Jean Goujon 1540 und 1541. — Deville, Tombeaux de la Cathédrale de Rouen, Rouen 1833, p. 105 ss., 124 ss.

sich aus einem Sarkophag erhebenden Gestalt des Todes.[1] Eine Beziehung zum Grabmal Croy und zu Dubroeucq liegt nicht vor.

Der Grabmalstypus Brézé-Croy ist eine Reduktion des architektonischen Freigrabes mit «Priant» und bekleidetem «Gisant» in St. Denis, in Rouen als architektonisches Wandgrab, in St. Omer als Freigrab ohne Architektur umgebildet. Das Monument Ludwigs XII. von Jean Juste (1517—1531) ist bahnbrechend für die Grabmalsplastik Frankreichs und der Niederlande. Die in Italien geschulte ästhetische Empfindung Goujons und Dubroeucqs verlangt eine symmetrische Ergänzung des Priant: in Rouen Maria mit dem Kinde, in St. Omer den Glauben. Der unbekannte Meister des Marckdenkmals, das mehr durch seinen Materialwert als seine Komposition gewirkt zu haben scheint, hatte diese Empfindung nicht.

Der Priant tritt zum ersten Mal im Entwurf[2] für das Grabmal Gaston de Foix für S. Marta in Mailand auf, im Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis, am Maximiliansgrab in Innsbruck und Monument Marck in Lüttich ist er angewendet. So wird er auch in Rouen, Grabmäler Brézé und Amboise (Goujon) meisterhaft gebildet, von wo ihn Dubroeucq übernommen zu haben scheint.[3]

An demselben Werk sah der Künstler auch das Meisterstück eines unbekleideten «Gisant», das er in seiner Arbeit augenfällig nachgeahmt hat.

Die Leichnamsdarstellung stammt aus dem späteren Mittelalter und hat seine Grundlage in der in Literatur und Kunst zum Ausdruck gelangten Anschauung von der Vergänglichkeit und Nichtigkeit alles Irdischen, dargestellt durch Verwesung des Leibes. Der Verführer der Portalcyklen (vorn der verführerische Junker, doch hinten das offene Grab mit eklem Gewürm) und der gewürmzerfressene Kadaver neben der bekleideten Grabfigur in der spätmittelalterlichen Grabplastik[4] entstammt dieser Auffassung. Zuerst erscheint nur der männliche Kadaver, später auch der weibliche.

---

[1] Vgl. J. Helbig, Histoire des arts plastiques au Pays de Liège, 2. éd. Bruges 1890, 101 ss. — Die Gestalt des Todes ist mir sonst in der Grabmalsplastik der Zeit nicht bekannt und eine merkwürdige Anticipation der Empfindungsweise des Barock, wo sie ihr Unwesen treibt — falls hier kein Irrtum der Ueberlieferung vorliegt.

[2] Chantilly — H. von Geymüller, Prospekt des Photographic thesaurus of Architecture, pl. 2.

[3] Am Grabmal Werchin für den Chor der Karthäuserkirche von Tournai (Kontrakt von 1549 mit Georges Monnoyer) findet sich ebenfalls der Priant mit Rüstungsstücken, entsprechend Lüttich. Houdoy, Artistes inconnus, 1877, p. 52.

[4] Vgl. Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, Berlin 1876, S. 209, 218 und Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, Zürich 1876, S. 577 ff., bes. S. 579 Anm. 3.

In der Periode des Realismus ist diese Darstellungsweise anfangs noch herrschend, doch allmählich tritt mit dem Verschwinden des mittelalterlichen Pessimismus ein Wandel ein: das Gewürm verschwindet, der Kadaver wird Träger des Anatomischen und als seltene Gelegenheit, eine vollständige Anatomie zu geben, gern beibehalten.[1] Er wird realistisch durchgebildet, doch noch mit Verwesungserscheinungen. Gegen Ende der Periode zeigt auch er die Wirkung der détente du style, die Verwesungserscheinungen und realistischen Uebertreibungen verschwinden, er wird weicher und schöner in den Formen und zeigt die anatomische Kunst des Meisters. Sluter wendet den Kadaver nicht an, nur bei einem späten Nachfolger findet sich ein Beispiel im Grabmal Grange im Musée Calvet in Avignon. Brou zeigt zwei sehr interessante Beispiele eines männlichen und eines weiblichen Leichnams in den schon der Detentezeit angehörenden Meisterwerken des Conrat Meyt.[2] Der ästhetischen Empfindung der Italiener war dieses wie manches andere nordische Sujet als nicht darstellungsfähig zuwider. In der Periode des italienischen Einflusses zeigt der Kadaver dieselben Veränderungserscheinungen wie die übrige Plastik. Seine Formen werden allgemein, typisch, schön, charakterlos, ein Schlafender im Vollbesitz seiner Körperschönheit wird gebildet, antiker Auffassung angenähert, die realistische Differenzierung und Charakterisierung verschwindet, die einzelnen Werke werden einander ähnlich.

In diesem Stadium findet Dubroeucq die Leichnamsdarstellung vor. Im Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis hatte Juste zwei vortreffliche Werke geliefert. Goujons Arbeit am Grabmal Brézé bedeutet den Höhepunkt und ist das unübertroffene Meisterwerk der Gattung, Dubroeucqs Vorbild.[3]

Was die Leistung des Bildhauers anlangt, so fügen sich die beiden erhaltenen, wie die beiden verlorenen Figuren harmonisch in die übrigen Skulpturen des Meisters ein. Das Werk wurde kurz nach 1538 bestellt und wohl um 1540 ausgeführt. Dubroeucq stand damals mitten in der Lettnerarbeit. Die Tugenden und Brüstungsreliefs waren im

---

[1] Darauf weist auch die Bezeichnung des Kadavers als »anatomie« in den zeitgenössischen Beschreibungen und Aktenstücken. Eine zweite Gelegenheit zur Darstellung einer Anatomie bietet der verwandte Christus im Grabe. Vgl. Holbeins Basler Bild.

[2] Vgl. die Darstellung der Vergänglichkeit im Reisealtärchen des Straßburger Museums und in den Spielkartendeckblättern.

[3] Unten werden noch zwei niederländische Kadaver zur Sprache kommen, der eine noch mit Verwesungserscheinungen, der andere ganz im Geiste des Brézé vom Grabmal Hennin in Boussu, beide Durchschnittsleistungen eines lokalen Meisters. Auch der Kadaver vom Grabmal Lalaing in Douai gehört in diese Reihe (nicht von Dubroeucq). Selten in den Niederlanden, finden sich zwei berühmte Leichname an dem Grabmal Engelberts von Nassau in Breda, Groote Kerk, dessen Typus eine merkwürdige Verbindung aus drei Elementen ist: der getragenen Grabplatte burgundischen Ursprungs (Pot-Louvre, Entwurf Gaston de Foix-Louvre), dem Kadaver französischen Charakters und dem oberitalienischen römischen Helden (Colleonigrab, Certosa, venezianische Gräber).

Werden, die monumentalen Reliefs wurden damals wohl vorbereitet und verursachten tiefgehende Veränderungen des plastischen Denkens des Meisters. Im Grabmal Croy steht der fertige Renaissancemeister vor uns. Fast übertrieben wirkt die Art, wie in Gesicht und Händen des Bischofs nur die typischen und stilvollen Formen dem Modell entnommen und breit und groß wiedergegeben sind. Sie sind fast etwas zu plump und lassen die Feinheit vermissen, die dieser jung verstorbene, begabte Kirchenfürst sicherlich besaß. So ist die Mundpartie recht gewöhnlich, das Kinn zu breit und vierschrötig herausgekommen, unfein und unbedeutend ist die Bildung der Nase, allein die Stilisierung des Auges ist als gelungen zu bezeichnen, obgleich der Ausdruck nicht auf der Höhe ist und durch die untere Gesichtshälfte gestört wird. Fein ist die gewölbte Linie der Brauen. Es ist anderseits nicht zu leugnen, daß ein gewisses Maß von Individualität auch in dieser Stilisierung noch zum Ausdruck gelangt ist. Auch die kräftigen und breiten Hände sind in demselben Geiste großzügig und ohne Details gearbeitet, doch zu akademisch und zu plump geraten. Um die neue Formbehandlung, die er in Italien gelernt, zu zeigen, ist der Künstler hier etwas zu weit gegangen und hat vergessen, daß in einem Bildnis der Ausdruck der Individualität und des Charakters die Hauptsache ist, neben welcher die stilvolle Formenbehandlung erst sekundäre Bedeutung hat.

Dubroeucqs Liebhaberei für das Kostümliche zeigt sich angenehm in der liebevollen Behandlung des Ornats. Nicht nur die Juwelen an Mütze, Chormantel und Mantelschließe sind sorgsam wiedergegeben, nicht nur die feine Fältelung des Chorhemds ist fast kleinlich genau zur Darstellung gelangt, der Chormantel ist sogar noch mit plastischen Darstellungen in leichtem Relief fein und sorgfältig geschmückt, die kostbare Stickerei plastisch nachahmend. Auf dem Kapuzenteil ist die Verkündigung in schöner Komposition, italienisch nach Motiv und Architektur (Tafel XXXVII, 1), auf dem breiten Saum Figuren, anscheinend Propheten, gebildet. Der Mantel ist heute ergänzt. Sorgfältig ist auch die Behandlung des Kissens und des Betstuhlteppichs mit dem Ornament von verschlungenen Bändern.

In der Figur des Toten hat sich Dubroeucq sehr eng an die traditionelle Darstellung und an Goujon angeschlossen. Goujons toter Brézé hat noch viel Individualität trotz der meisterhaften Stilisierung, das Gesicht zeigt die Spuren des Todes, nur mit Grabtuch ohne Unterlage liegt er auf der Grabplatte. Dubroeucq hat, wie üblich, eine Matratze als Unterlage angenommen und den Kopf durch ein Kissen

erhöht. Ein Schlafender ist dargestellt ohne eingefallene Züge. Die Herauswölbung der Brust, der eingefallene Leib sind traditionell. Das Uebereinanderschlagen der Beine paßt für den Schlafenden mehr als für den Toten. Die anatomische Behandlung steht auf der Stufe tüchtigen Könnens ohne die Genialität des Details, die bei Goujon hie und da aufblitzt. Die Christuskörper der monumentalen Lettnerreliefs und des Kruzifixus sind dem toten Croy vergleichbar. Feiner als beim Bischof sind hier Gesicht und Hände, sowie der gesamte Körper gebildet. Die Plumpheit wäre auch hier unerträglich gewesen, einen Bauer auf die Bahre zu legen. Typisch für Dubroeucq ist die Haarbehandlung. Die beiden erhaltenen Figuren sind als eigenhändige Werke anzuerkennen.

Wir wissen nicht, nach welchen Quellen Wallet die beiden verlorenen Figuren rekonstruiert hat. Jedenfalls passen die Statuen seiner Zeichnung durchaus ins Werk des Meisters hinein. Den Heiligen Eustachius als Römer darzustellen, paßt ebenso zur Legende, wie zu den Reliefflguren vom Lettner. Der Glaube, im Inhalt der Lettnerstatue verwandt, ist ganz in Dubroeucqs Geiste als antike Gewandstatue gezeichnet. So wird Wallet im wesentlichen das Richtige getroffen haben, die Details sind verloren.

Ein für die Kunst Dubroeucqs, wie für die Kunst der Zeit gleich interessantes Detail sei noch zum Schluß besprochen. Ein ornamentales Gebilde mit Löwenkopf, Widderhörnern, Greifenflügeln und stilisiertem Löwenfuß, verbunden durch ein gerundetes Bruststück, das Ganze im Profil eine S-Linie bildend, stützt den Betstuhl, zugleich die Leere füllend. Es ist merkwürdig, daß besonders die niederländische Frührenaissance dieses aus antiken und Renaissancedetails zusammengesetzte und sehr variationsfähige Ornamentstück besonders liebte und ausbildete. Von antiken Grabcippen, Manenaltären, Möbeln und Ornamentstücken vielerlei Art stammen die Details, welche die italienischen Dekorateure schon vielseitig ausgebildet haben. Von Niederländern beutet besonders Cornelis Floris ihren Dekorationswert aus. Schon in der Verurteilung vom Lettner (Tafel XII) hatte Dubroeucq dasselbe Motiv als Sesselwange angewendet (Tafel XXXVIII, 2). Wie diese Motive in den Skizzenbüchern nach dem Norden wanderten, zeigt schlagend und interessant eine spätere Skizze des Pierre Jacques von Reims, zwischen 1572 und 1577 in Rom, vielleicht nach einem Motiv aus der Casa della Valle, wie die im Skizzenbuch danebenstehende Zeichnung,[1] skizziert (Tafel XXXVIII, 3).

[1] Vgl. S. Reinach, L'Album de Pierre Jacques, sculpteur de Reims, Paris 1902, pl. 73.

2. DER CHRISTUS VON ST. DENIS (Tafel XLI).

Im linken Querschiffsarme von St. Denis in St. Omer befindet sich eine lebensgroße Statue: der auferstandene Christus, das Kreuz haltend, von demselben Alabaster wie die Croys gearbeitet. Der Kopf ist leicht nach rechts geneigt, die rechte Hand bedeckt das Seitenmal.

Eine sichere Nachricht über Meister und Entstehungszeit dieser Figur fehlt. Nach ihrem Stil steht sie dem Bischof Croy so nahe, daß wir kein Bedenken tragen, sie dem Werke Dubroeucqs auch ohne literarisches und archivalisches Zeugnis gegen eine lokale Tradition einzureihen. Die Gründe sind folgende: Die Statue ist eine Umbildung des Christus' von Michelangelo in S. Maria sopra Minerva in Rom (um 1520), den Dubroeucq sicher aus Rom kannte. Der Kopftypus ist durchaus derjenige des Meisters mit Schnurbart und Kinnbart, Scheitelung und Behandlungsart des langen reichen Haares. Die breite Stilisierung des Lendentuchs ist derjenigen des Kruzifixus' (Tafel XXVI) nahe verwandt. Besonders auffallend ist auch die Betonung der Handgelenkfunktionen und Bewegungen der Finger in den Gelenken an beiden Händen, für die der Künstler, von Michelangelo beeinflußt, ebenfalls, wie wir vom Lettner wissen, eine besondere Vorliebe hat. Am überzeugendsten ist jedoch die allgemeine stilistische Behandlung der Statue, die mit dem Bischof Croy eine nahe Verwandtschaft aufweist. Dieselbe breite Formenbehandlung ohne Details, die aus dem Modell nur die allgemeinen und typischen Züge entnimmt und in breiten und glatten Flächen stilisiert, hat hier wie beim Bischof zu einer gewissen Plumpheit und Vierschrötigkeit der Gesamterscheinung wie der einzelnen Glieder geführt. Dubroeucq hat hier wie dort sein Stilisierungsprinzip, als es ihm zuerst klar geworden, und er es zuerst anwenden wollte, übertrieben. So sind die Beine und Hände unverhältnismäßig massig und grob. In der Fläche von Brust und Leib stört bis auf geringe notwendige Modellierungen von Brust und Nabel das fast vollständige Fehlen der Detailmodellierung und wirkt leer und langweilig. Wie geistreich und voll Leben ist jedes Fleckchen des Leibes bei Michelangelos Christus. Man erschrickt über den Abstand. Am meisten Leben ist noch in Knieen und Händen, die wahrhaft schön sind in Formen und Ausdruck. Die Oberschenkel dagegen sind unproportioniert kurz und stören die Wirkung der ganzen Statue. Beim Gesicht fallen die tief geschlossenen Augenlider und der leicht geöffnete Mund auf. Dieselbe Richtung des seelischen

Lebens nach innen, wie beim Auferstandenen (Tafel XIX) mit den ausdruckslos weit geöffneten Augen, ist auch hier zur Darstellung gekommen. Beim Gegeißelten (Tafel XVII) sind ebenfalls die Augenlider tief herabgesenkt. Im Bewegungsmotiv ist das Motiv von Standbein und Spielbein mit Ausbiegung der rechten Hüfte nur leicht angedeutet und präludiert schwach das Standmotiv des Salvator vom Lettner. Man merkt die Keime, aus denen die späteren Statuen der Tugenden und des Salvator erwuchsen. Damals verstand er sich auf italienische Ponderation noch nicht. Daß in diesem Werk viel Kunstverstand und künstlerisches Streben liegt, ist nicht zu verkennen. Es wird um 1540 zugleich mit dem Bischof Croy entstanden sein, vielleicht für St. Bertin in St. Omer als Einzelstatue, wie jene in Rom.

Eine lokale Tradition [1] schreibt diese Statue dem Lettner von St. Bertin in St. Omer zu, als einzigen Rest dieses zerstörten Werkes, und nennt die Abtei als Provenienz. Der Meister soll Jacques Dubroeucq der Jüngere sein, für dessen tatsächliche Existenz außer unsicheren Nachrichten jeder Anhalt fehlt.[2] Es ist sehr merkwürdig, daß die genauen Beschreibungen [3] dieses Lettners zwar alle Skulpturen anscheinend erschöpfend aufzählen, aber eine Christusstatue nicht nennen. Auch wäre das erhaltene Werk für die Mittelnische oder Mittelkonsole

[1] Vgl. H. de Laplane, Les abbés de St. Bertin à St. Omer, 2 vol., St. Omer 1854 s., II p. 244, auch in: Mémoires Soc. Antiq. Morinie und G. de Monnecove, Description de quelques sculptures en albâtre, oeuvres du sculpteur Jacques Dubroeucq à St. Omer in: Bull. Soc. Antiq. Morinie V, 1872—1876, St. Omer 1877 p. 359 ss.

[2] Vgl. über ihn unten Abschnitt IX.

[3] Der Lettner von St. Bertin wurde unter Abt Guillaume Loëmel errichtet. Kontrakt vom 29. Juli 1618, Kosten 25 000 livres, Grundsteinlegung 1621, beendet am Todestag des Abtes 18. Februar 1623, Meister anscheinend unbekannt, Archivalien von St. Bertin im Archiv von Arras (Régistres du Conseil de l'Eglise et abbaye de St. Bertin). Der Lettner war von zwei Reihen von vier Paaren von ca. 12 Fuß hohen Marmorsäulen getragen, von denen die hintere vermutlich mit der Chorwand verkröpft war. Der Skulpturenschmuck stellt eine Kopie des Lettners von Mons dar. Schiffseite: die drei theologischen und vier Kardinaltugenden, die Liebe in der Mitte, Brüstungsreliefs mit Geschichten aus dem neuen Testament (novi testamenti historiae quasi in quadratis tabulis); Chorseite: Relief mit einer Episode aus der Geschichte der Gräfin Athala von Flandern (è choro historia Adelae Flandriae comitissae conspicitur), Statuen von Moses und David; als Ornament dekorative Gruppen, Füllhörner, Bouquets etc. in verschiedenen Marmorsorten. Vgl. De Laplane a. a. O., II, p. 240 ss. nach Annales Bertinenses Ms. n° 806, p. 130 et 144, Ms. André Loman p. 118. — Dieser Lettner ist der Reihe der von Mons abgeleiteten niederländischen Renaissancelettner (vgl. oben S. 117) hinzuzufügen, zugleich mit dem kostbaren und bewunderten Lettner von St. Jacques in Lüttich (errichtet 1602, niedergelegt 1751, vgl. J. Helbig, Sculpture à Liège p. 158 ss.).

der Chorseite, den einzigen in Betracht kommenden Standort, sehr breit und massig. So kann diese Tradition, wenn sie keine Gründe für sich anführen kann, gegenüber dem stilistischen Tatbestand keinen Anspruch auf Ueberzeugungskraft erheben.[1]

3. MADONNENRELIEF (Tafel XXXIX und XL).

Im linken Querschiff der Kathedrale von St. Omer ist in der Wand ein ziemlich großes Relief eingemauert, das die Madonna mit dem Kinde auf Wolken thronend darstellt, auf deren Gürtel die Worte: IAQVES DV BROVECQ eingegraben sind. Zu diesem Fragment gehören noch zwei Stücke, die sich in der Ecole des frères de la rue d'Arras befinden: ein auf Wolken in anbetender Haltung knieender geflügelter Engel (Taf. XXXIX, 2), der an Gesicht, Armen, Flügel und Schulter beschädigt ist, und ein Engelskopf mit Gewandfragment.

Nach einer lokalen Tradition[2] sind diese Bruchstücke Teile eines Grabmals für Philippe de Ste. Aldegonde, grand bailli von St. Omer von 1555 bis 1574. G. de Monnecove berichtet (1876) von einem Relief in seiner Sammlung in St. Omer, das unter Benutzung jenes Reliefs noch zwei Engel, welche die Madonna krönten, einen Johannesknaben mit dem Lamm und mehrere Cherubim hinzugefügt habe, und der Rest eines Triptychons sei. Ich konnte nicht ermitteln, wo dieses Relief sich heute befindet.

Versucht man die Komposition durch Zusammenfügung der drei Fragmente zu rekonstruieren, so ergibt sich Tafel XL, 1, wo die fehlenden Teile gestrichelt angedeutet sind.[3] Sollte das Relief so vollständig sein, so entsteht die Frage, deren Beantwortung bei dem Fehlen von glaubwürdigen Nachrichten und Inschriften fast unmöglich scheint, wie jenes angebliche Grabmal Ste. Aldegonde gestaltet war. Oder irrt die Tradition, gehörte das Relief einst nicht zu einem Grabmal, sondern zu einem Marienaltar? Wie könnte ein Renaissancealtar, wie ein Renaissancegrabmal Dubroeucqschen Stils, in dem dieses Relief vielleicht das Hauptstück war, aufgebaut gewesen sein?

---

[1] Herr Sturne, Bildhauer in St. Omer und Kenner der Werke Dubroeucqs daselbst, ist unabhängig von mir zu demselben Ergebnis allein aus stilistischen Gründen gelangt und will im Christus die Hand des Dubroeucq der Kathedrale erkennen, wie ich im Gespräch erfuhr.

[2] G. de Monnecove, a. a. O.

[3] Maße: Madonna 145 cm hoch, 90 breit; knieende Engel 67—85 hoch, 66 breit; Engelskopf ca. 30 hoch, ca. 50 breit.

Die einzige Möglichkeit, Licht in dieses Dunkel zu bringen, scheint folgende Beobachtung zu gewähren. Es gab in den Niederlanden ein Kunstgebilde, das ein Madonnenrelief als Hauptstück, als einziges Kunstwerk neben der Inschrift, zeigte: den reliefierten Grabstein.

Das Votivrelief ist in den Niederlanden alteinheimisch und besonders in der gotischen Periode allgemein verbreitet. Wegen seiner geringen Größe und Kostspieligkeit war es auch dem Bürger erreichbar und hatte so alle Aussicht auf Popularität. Sehr viele solcher Grabsteine werden wegen des geringen materiellen und Kunstwertes zerschlagen und fortgeworfen sein, groß ist doch noch die Zahl der erhaltenen. Einer der Allgewaltigen des Himmels, Christus oder Maria mit dem Kinde, throne in der Mitte, zur Seite die Stifter und ihre Familie meist vom Patron empfohlen. Doch kommen auch Passionsszenen vor. Ist nur ein Stifter vorhanden (z. B. bei Geistlichen), so ist der Vertreter des Himmels, meist die Madonna, nach links oder rechts geschoben, und die Breite des Stücks entsprechend geringer. Der Stifter kann fehlen, und dafür können Engel um Maria tätig sein. Der Grabstein Colart de le Court (1443)[1] in der Kirche zu Baudour zeigt Christus auf der Weltkugel thronend mit der Stifterfamilie vom männlichen und weiblichen Patron empfohlen. Einer der reichsten der Gattung ist der Grabstein Siger Van Maerke und Marguerite Skynts (zweite Hälfte des XV. Jahrh.),[2] von französischer Grazie, der noch zwei wappenhaltende Engel hinzufügt. Zwei Stücke mit einem Stifter befinden sich im Provinzialmuseum in Saragossa[3] und am selben Ort in Audenarde.[4] Auf dem letzteren umgeben drei Engel die Madonna, von denen einer eine Krone darbietet, ein anderer die Hände nach dem Christuskind ausstreckt. Dasjenige Stück, das hier am meisten interessiert und von dem der Weg zum Relief von St. Omer am nächsten ist, befindet sich in einem Privathause in Audenarde.[5] Es zeigt die Madonna mit dem Kinde in der Mitte auf dem Thron, zu beiden Seiten zwei das Rauchfaß schwingende geflügelte Engel in symmetrischer Anordnung.

---

1 Phot. Comm. Roy. belge des échanges internationaux n° 136.

2 1856 unter dem Kalk in Ste. Walburge in Audenarde gefunden, — E. Van der Straeten, Episodes de l'histoire de la sculpture en Flandre in: Bull. Comm. Art XXXI 1892 p. 267 s. mit Abb.

3 Von Jean Bosquet aus Mons, Kapellmeister Karls V., † gegen 1517. — E. Van der Straeten, La Musique aux Pays-Bas VII, 295 ss. mit Abb.

4 Von Robert Hoen, Dekan, zweite Hälfte des XV. Jahrh. — Bull. Comm. Art, a. a. O. XXXI, 268 s.

5 Bull. Comm. Art a. a. O., p. 270. — Vgl. Taf. XXXIX, 3. — Ich halte es ebenfalls für ein Grabrelief ohne Stifter, dessen Inschrifttafel fehlt. Es ist stilistisch höchst interessant, da es, sicherlich ohne italienischen Einfluß, schon eine solche Milderung des realistischen Stils zu weichen breiten Formen zeigt, daß man es für ein Relief aus der Periode des italienischen Einflusses halten könnte. Und doch steht es vermutlich am Ende der realistischen Periode (Ende XV. Anfang XVI. Jahrhunderts) als Détenteerscheinung und zeigt, ein wie kleiner Schritt von hier zum italienisch beeinflußten Relief ist. Das ist der Boden, auf dem die Renaissance erwächst. Das rassig Vlamische, charakteristisch Breite und Ungewandte der Typen läßt auf ein ganz einheimisches Produkt schließen, das die da-

Dieses Madonnenrelief aus Audenarde in Verbindung mit der Gruppe der Madonna und Engel vom Grabstein Hoen bietet eine Möglichkeit der Deutung der Fragmente von St. Omer. Sollten hier nicht die Bruchstücke eines reliefierten Grabsteins für Philippe de Ste. Aldegonde erhalten sein, von dem der größte Teil des rechten Engels und die Inschrifttafel verloren sind? Dann würde Dubroeucq hier einen vlamischen Typus übernommen und umgebildet haben. Ueber die Bildung der Engel läßt sich wegen der starken Verstümmelung keine Vermutung aufstellen. Schwangen sie Weihrauchfässer, wie im audenarder Relief? Bot der eine die Krone, während der andere die Hände dem Christkind entgegenstreckte? Dann wäre die starke Hinneigung des Knaben nach rechts verständlich, die eine Ergänzung durch einen Engel oder Johannesknaben fordert. Oder waren sie nur in Anbetung versunken? Der aus dem Fragment noch hervorleuchtende empfindungsgesättigte Gesichtsausdruck des linken Engels spricht für diese Möglichkeit. Es ist zuzugeben, daß diese Anknüpfung nicht absolut überzeugend ist, aber sie bietet eine Möglichkeit der Einreihung. Bei der Akribie des Autors ist es sehr auffällig, daß Wallet unsere Fragmente nicht bespricht und also wohl nicht kennt. Sollten sie damals (1839) nicht in der Kathedrale sich befunden haben?

Was den Stil betrifft, so brauchen wir nicht die Eigenschaften der Dubroeucqschen Weise zu wiederholen, die im Relief durchaus vorhanden sind und so die Signierung als echt bezeugen. Es ist sogar die Eigenhändigkeit des Werkes anzuerkennen. Die breiten und allgemeinen Formen sind mit einem Maß und einer überlegenen Abwägung behandelt, die nur einer reifen Kunst eigen sind. Der auf Lieblichkeit, Harmonie und Schönheit des Einzelnen und Gesamteindrucks gerichtete Wille tritt erkennbar hervor. Berechnender Kunstverstand ist in seiner Wirkung fühlbar.

Es ist wohl unmöglich anzunehmen, daß der Meister dieses Reliefs den wehenden Mantel und linken Arm der sixtinischen Madonna nicht gekannt habe und ihr Motiv nicht nachahmen wollte, sondern zufällig dieselbe Bildung im Gegensinne gefunden habe mit dem ganz un-

---

malige indigene Weise des fortgeschrittenen lokalen Meisters an einem interessanten Beispiel vorführt. Die symmetrische Komposition und das Fehlen der reichen ornamentalen spätgotischen Architektur des Grabsteins Maerke in Verbindung mit der rein gotischen Profilierung der Sesselwangen zeigen, wie weit dieser Meister zur Annahme italienischen Stils vorbereitet war, ohne bisher seinen Einfluß erfahren zu haben.

motiviert wehenden Mantel, dessen Bewegung bei Rafael so wohl durch das visionäre Herabschweben begründet ist. Allerdings bewährt das rafaelische Motiv auch aus seiner Umgebung losgelöst die ihm innewohnende majestätische Schönheit und Lieblichkeit. Das Bewegungsmotiv der beiden Beine des Kindes ist dem der Madonna di Foligno ähnlich, nicht gleich, doch ist es wohl Gemeingut der nachrafaelischen Madonna. Das Motiv, die Madonna als Vision auf Wolken schweben zu lassen, ist ebenfalls rafaelisch. Die Engel finden bei Gerard David im Typus, nicht formal, Vorbilder, denen auch der italienische Mädchenengel nahe steht. Die Linienauswägung im einzelnen ist sehr fein, das liebliche und in der Breite der Formbehandlung maßvolle Gesicht der Madonna läßt Majestät und Größe, verbunden mit jener hohen Empfindungsreinheit und Kindlichkeit, die bei der Sistina ergreift, vermissen. Es ist doch etwas zu oberflächlich. Die Treffsicherheit, mit der der Mantel über dem Schoß gefaltet ist, überrascht. Das feinste Detail ist die in Motiv, Umrißlinie und Einzelform gleich vollendete Handgruppe, die im Schoße ruht.

An dem Engelfragment fällt das Hingegebene, Schmiegsame des Motivs auf. Der Empfindungsausdruck des Gesichts mit dem leicht wehenden Haar ist noch im Fragment fühlbar. Der Mantel bringt die Bewegung. Der erhaltene Flügel ist von klassischer Stilisierung, einer antiken Nike würdig. Dem unbeschädigten Werke müssen sie den Eindruck des Schwunghaften, Schwebenden verliehen haben.

So zeigen diese erhaltenen Bruchstücke eines Alterswerks Dubroeucqs (nach 1574) den Künstler in voller Reife und Frische, als Meister der Komposition und des Ausdrucks, ein plastisches Lebenszeichen nach fünfundzwanzig Jahren, aus denen keine Skulptur bekannt ist. Sie lehren sein Können und seine Grenzen. Ein klassisches Meisterrelief ist der niederländischen Plastik mit ihm verloren gegangen; denn nur im Originalzustande konnte es die beabsichtigte ergreifende Wirkung ausüben, heute können wir sie nur ahnen.

4. LOKALE MEISTER.

Josephs Traum. — Madonna und St. Bernhard im Museum. — Verkündigung und Anbetung der Hirten, Kreuzigung, Kreuzabnahme. — Grabsteine Lalaing und Audenfort.

Eine Anzahl Skulpturen in St. Omer, meist fragmentarisch, sollen hier noch besprochen werden, obgleich nur bei zwei derselben eine

lose Beziehung zu Dubroeucq besteht, da einige mit dem Meister fälschlich in Beziehung gebracht worden sind.[1]

Im rechten Seitenschiff der Kathedrale sind zwei Relieffragmente eingemauert (Tafel XL, 2), von demselben Alabaster, wie die Werke Dubroeucqs, die vereint ein größeres Relief «Josephs Traum» gebildet haben, also eine Szene aus dem Marienleben oder Jugendgeschichte Christi, vermutlich Fragmente eines Altars.[2] Auf dem einen Stück stillt Maria das Wickelkind, umgeben von Ochs, Esel und einer Katze, ein Bild häuslicher Behaglichkeit. Auf dem andern berührt ein geflügelter Engel den in einem Sessel eingeschlafenen Joseph. Der Sessel Josephs ist schon ein Renaissancemöbel mit Voluten, während die Profilierung der Pfeilerbasis neben Maria noch gotisch ist.

Die Formbehandlung in ihrer Breite und Typik und die Maße der Figuren zeigen, daß ein Renaissancerelief vorliegt. Die italienische Beeinflussung ist wohl keine direkte, sondern eine indirekte durch einen in Italien geschulten Meister. Eine gewisse Virtuosität der Hand weist auf einen geübten Arbeiter. Erinnerungen an Dubroeucq finden sich in der sorgfältigen Haarbehandlung. Das Gesicht der Madonna und die Neigung des Kopfes kann vielleicht von dem obigen Relief eine Anregung empfangen haben. Komisch wirkt das wenig erfolgreiche Bemühen, Handgelenkfunktionen darzustellen. Fast alle Handgelenke zeigen eine merkwürdige «Verrenkung». Doch das könnte der Meister auch anderwärts gelernt haben. Sicher ist, daß die Relieffragmente nicht von Dubroeucq sind, der Künstler scheint ein reifer Renaissancemeister von virtuoser Technik geringeren Ranges zu sein, vielleicht, doch nicht notwendig, ein Nachahmer Dubroeucqs.

Einen andern, sehr handwerksmäßigen Renaissancemeister zeigen zwei Alabasterfragmente des Museums von St. Omer. Nach Auskunft von Herrn Charles Legrand-St. Omer und nach dem Inventar des Museums stammen sie aus der Chartreuse du Val de Ste.-Aldegonde, nahe St. Omer. Sie stellen dar: «Maria mit dem Kinde auf einem Thron» und «der Heilige Bernhard auf einem Thron lesend». Merkwürdig, daß die Thronwangen genau ebenso als kugelgekrönte Pfosten gebildet sind, wie die Treppenwangen des Ecce homo vom Lettner von Mons (Tafel XI). Merkwürdig, daß dieses

[1] G. de Monnecove (Bull. Soc. Antiq. Morinie V, 361 s.) nennt Kreuzigung, Kreuzabnahme, «tout à fait dans son style», das Grabmal Audenfort in St. Denis «puisse être l'oeuvre du même sculpteur». Bei beiden fehlt zur richtigen Kritik die Negation.

[2] Breite 40—58 cm., Höhe 80 cm.

Karthäuserkloster von derselben Familie Ste. Aldegonde gestiftet ist, der die Tradition das Madonnenrelief Dubroeucqs gehören läßt. Ueber die Zugehörigkeit der Stücke und den sehr unbedeutenden Meister ist nichts bekannt. Die bisher besprochenen Werke dürften in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts entstanden sein.

Drei Reliefs, die in den Seitenschiffen der Kathedrale eingelassen sind, gehören noch der realistischen Periode an und haben nichts mit Dubroeucq gemein: Verkündigung an die Hirten mit Anbetung des Kindes, Kreuzigung und Kreuzabnahme. Es sind Werke zweier Meister. Die Verkündigung und Anbetung, etwas skizzenhaft gehalten, verrät sichere Komposition und gewandte Meißelführung. Die Arbeit der Figuren auf Standort fällt auf und verrät einen reifen und klugen Meister.[1] Kreuzigung und Kreuzabnahme dagegen sind schematische Handwerksarbeiten von einem geringen Meister, heute polychrom restauriert und vermutlich einst zu dem Stationenweg gehörend.

Die reliefierten Grabsteine Lalaing (Kathedrale) und Audenfort (St. Denis) wären hier nicht zu erwähnen, wenn sie nicht fälschlich mit Dubroeucq in Verbindung gebracht worden wären.[2] Das erstere Werk ist von Georges Monnoyer (1534), dem Meister des Grabmals Werchin (1549) für den Chor der Karthäuserkirche in Tournai.[3] Der andere Grabstein rührt vielleicht von einem Schüler oder Nachahmer des Cornelis Floris her und steht einigen Stücken in Löwen und anderwärts nahe.

---

[1] Nach Pinchart (notes, carton 26) soll das Relief das Monogramm ML tragen, früher der Kollektion Erard-Paris (1832) angehört haben und in England von Antiquar Sansbergue aus Paris gekauft worden sein.

[2] Monnecove a. a. O.

[3] Palustre I, 23 ss.; Bulletin Comité hist. Arts Monum. III, 95; Houdoy, Artistes inconnus, 1877, p. 52.

VI.

GRABMÄLER UND PORTRÄTBÜSTEN UNSICHERER ATTRIBUTION.

1. GRABMAL JEAN DE HENNIN IN BOUSSU.

Da Dubroeucq für Jean de Hennin, Graf von Boussu, den Ausbau des Schlosses Boussu leitete und also schon in persönlicher Verbindung mit der Familie war, so wäre es sehr naheliegend, daß er auch das große Renaissancegrabmal, das sich heute noch fast unversehrt in der gräflichen Grabkapelle an der Kirche von Boussu befindet (Tafel XLII), gearbeitet hätte. Und doch ist das nicht der Fall, wie der Stil von Architektur und Plastik dem mit des Meisters Hand Vertrauten überzeugend sagt.

Auf dem Sarkophag knieen[1] die Priants von Jean, Graf von Boussu († 1562), Anne de Bourgogne († 1551) und ihrer Kinder in einer Rundnische, deren Grund durch ein Kruzifix und zwei Wandgrabmäler in Blendarchitektur (Nische, Sarkophag und runder Medaillonabschluß) gefüllt ist. Die Laibung des Rundes zieren die Wappen der sechzehn Adelsquartiere. Vor diese Nische ist als Rahmen eine Säulenordnung gestellt: zwei verkröpfte Säulen auf Postamenten, mit Waffenaufschüttungen dekoriert, zu beiden Seiten, oben Architrav, Fries und kräftiges Gesims. Auf Fries und Architrav ist die Grabschrift befestigt (vgl. Tafel XLII), über dem Gesims in der Mitte in Halbrund Gottvater mit Engeln, über den Säulen zwei Wappenträger in römischer Tracht. Der Rundbogen der Nische ist außen mit Cherubsköpfen geschmückt, in den Zwickeln befinden sich zwei Engel mit Säule und

---

[1] Comment on cognoist ung noble homme en sépulture etc. CR Comm. hist. 1e s. XVI, 16.

Kelch, also Vertreterinnen der Kardinal- und theologischen Tugenden. Unter dem Sarkophag ruht ein unbekleideter Gisant.[1]

Die Zeichnung der Architektur ist korrekt und sorgfältig, aber trocken und ohne Geist und feinere Empfindung. Dieselben Eigenschaften kennzeichnen die Skulpturen, sämtlich höchst unbedeutend, aber sehr sauber und fleißig gearbeitet, eine Spießbürgerfamilie, nicht die des Günstlings und Grand Ecuyers Karls V. Die Engel der Zwickel sind ungeschickt in der Komposition ins Dreieck, die verkümmerten äußeren Flügel und die schlechten Proportionen von rührender Hilflosigkeit. Die Wiederholung des Blendarchitekturmotivs ist recht geistlos, das Knieen auf dem Sarkophag in der höheren Grabmalsplastik anstößig. Der Tote liegt nur als bekleideter Gisant auf seinen eigenen Resten, kniet nicht darauf mit dem Scheine des Lebens. Gottvater als Rundfüllung und oberer Abschluß gibt ein verbreitetes italienisches Motiv wieder, die Wappenträger in römischer Tracht sind in Oberitalien häufig.[2]

Alle diese Details weisen auf einen Meister geringeren Ranges, auf einen lokalen Durchschnittsmeister. Delmotte[3] berichtet: «Luc Petit (de Valenciennes), qualifié tailleur d'images, construisit vers l'an 1600 dans la chapelle sépulcrale de Boussu, le mausolée en albâtre du Comte Jean de Haynin.» Da eine Quelle nicht angegeben ist, so muß die Kritik dieser Attribution abwartend gegenüber stehen, obgleich sie durchaus wahrscheinlich ist.[4] Die bisher veröffentlichten Archivalien von Boussu sagen nichts über das Werk aus.[5] Vielleicht kommt die Quelle Delmottes noch einmal ans Licht. Auffallend ist, daß das Grabmal erst 1600 gearbeitet sein soll, da doch Jean de Hennin schon 1562, Anne de Bourgogne schon 1551 verstorben ist.

Ein unsicheres Licht fällt auf diese Grabmalsangelegenheit durch ein Dokument, das wohl ein Fragment eines Kontrakts über Errichtung eines Grabmals ist und eine Zeichnung als Ergänzung fordert. Leider

---

[1] Der Kadaver mit Verwesungsspuren und Gewürm links vom Grabmal, vermutlich zugehörig, zeigt das ältere Stadium der Leichnamsdarstellung. Vgl. oben S. 140 f.

[2] Z. B. Palazzo Stanga, Colleonikapelle, venezianische Gräber.

[3] In den Anmerkungen zu Le Mayeur, La Gloire belgique II, p. 98.

[4] Eine alte Beschreibung des Grabmals findet sich in: Epitaphes des Pays-Bas, Ms. der Oeffentlichen Bibliothek in Mons, in fol.

[5] E. Gachet im Bull. Comm. Roy. histoire 1e série II, 1838, p. 258—285; Gachard daselbst XI, 1846 p. 109—256; Wattier, Les anciennes archives du château de Boussu, Boussu 1859. — Vgl. zum Grabmal ferner: Belgique monumentale 1844 II, 32; Warlomont, Notice historique sur Boussu in: Mémoires Soc. Tournai VI, 1859 p. 15 ss.; L. A. J. Petit, Notices sur les édifices religieux du Hainaut in: Annales Cercle Mons 1873 XI, 271; J. Hubert, Rapport annuel du Comité provincial de la Comm. R. des Monuments 1898 p. 15 ss.

enthält es keine Datierung, Angabe des Meisters und genaue Bezeichnung der Bestellerin. Doch scheint Ausdruck, Sprachstil und Grabmalstypus auf die zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts zu weisen.[1] Auf einer friesgeschmückten Sockelplatte tragen Löwen und Pilaster eine zweite Marmorplatte, die in Architrav, Fries und Deckplatte gegliedert ist. Der Fries enthält die sechzehn Adelsquartiere, die sich auch im obigen Grabmal finden. Auf der Deckplatte sollen sich die beiden Figuren von Monsieur und Madame befinden, wobei es unsicher bleibt, ob als Priants oder Gisants, doch vermutlich als liegende bekleidete Grabfiguren. An den vier Ecken der Deckplatte sollen die vier Tugenden mit Inschrifttafeln stehen, also die vier Kardinaltugenden, wie in Nantes. Unter der Deckplatte soll eine «Anatomie» von Alabaster Platz finden. Gehört dieses Vertragsfragment in unsere Zeit, so kann der Verlauf wohl folgender gewesen sein: man schwankte lange zwischen Freigrab und Wandgrab und entschloß sich endlich, fast vierzig Jahre nach dem Tode des Grafen zum Wandgrab.[2] Die beiden Figuren, die Anatomie[3] und die sechzehn Quartiere sind beiden Gräbern gemein.[4] Doch all das ist nur Kombination.

---

[1] La deuise et déclaration de la sepulture que pretend faire haulte et puissante dāe madāe la Comtesse de Hennin — Primes (= premièrement) — Il se fera vng mabre de huict piedz ou enuiron de loing et de quattre poulces despez bien pollye et de quattre piedz et demy de large et dessus ledit marbre une frize de piere de ranse et dessus ladite frize y aura vne cornice de piere noire aussy bien polise comme loeuure le requert de mesme grandeur et espesseur que le dessoubz et aux quattre couings dudit marbre y aura quattre lions au lieu de quattre pilliers de deulx piedz de hault ou enuiron et entre lesdis lions y aura a chūn coste troys pilliez et pillaste de piere de ranse et dessus lesdis pillastre y aura vne architraue de piere noir et dessus ladite architraue vng vase de piere de ranse de six poulx despez et dessus ledit vase y aura vne architraue de piere noir et pardessus y aura vne frise dalbastre ou seront les seize quartiers et dessus ladite frise y aura vng marbre de huict piedz de loing et quattre piedz et demy de large et de six poulx despedz et dessus ledit marbre se poseront les deulx figures de Mons^r et de Madāe et aux quattre couings dudit marbre se feront quattre vertus dalbastre qui tiendront tables dattente pour y escripre les epytaphes de monseigneur et de madame et lesdis figures seront dalbastre grandes cōe le naturel ou enuiron et dessoubz y aura vne antomye dalbastre de la grandeur cōe loeuure le requerra le tot bien faict et pollye cōe loeuure le requert. — Auf der Rückseite in Schrift des XVII. Jahrhdts.: Touchant la sepulture du feu M. le comte de Hennin, tiroir second n° 19. — Kgl. Bibliothek zu Brüssel, Handschriftenabteilung, Goethals, Coll. de portefeuilles aux documents n° 2078; Kopie daselbst Notes de Pinchart carton 12.

[2] Die Kriege und die Zerstörung Boussus 1554 durch Heinrich II. werden die Ursache dieser Verzögerung sein.

[3] Sollte jene ältere Anatomie von jenem früheren Grabmalsplan herrühren?

[4] Motiv der durchbrochenen Tragwand der oberen Grabplatte bei Pot-Louvre (Tragfiguren) und in Brou (statuengeschmückte Pilaster). Vgl. Engelbert II. - Breda (knieende Tragfiguren).

Der Meister des erhaltenen Wandgrabes ist jedenfalls nicht Dubroeucq, nicht einmal ein Schüler und Nachahmer, sondern ein lokaler unbedeutender Meister. Von Jean Goujon, den man für die Anatomie genannt hat, ist natürlich keine Rede. Der geniale Meister der französischen Renaissance hat mit diesem Machwerk stilistisch nichts gemein. Es dürfte auch erst nach Goujons Tode[1] entstanden sein.

2. ZWEI GRABMÄLER LALAING IN DOUAI.

Auch für die Monumente von Karl I. und II. de Lalaing (gest. 1534 und 1558) des Museums von Douai ist der Name Dubroeucqs genannt worden.[2] Andere Autoren[3] denken an Georges Monoyer, den Meister des Grabsteins Lalaing in St. Omer und Grabmals Werchin für Tournay. Beide Attributionen sind ohne Anhalt. Der bei Gurlitt abgebildete Kadaver ist nicht von Dubroeucq, da er, obwohl vermutlich ein Renaissancewerk, noch eine stark ausgeprägte, realistische Formenbehandlung zeigt, und mit des Meisters von Mons Hand und breiter stilvoller Formengebung nicht verwandt ist. Man vergleiche den toten Croy. Ebensowenig ist auf der Abbildung des Monuments bei Palustre[4] Dubroeucqs Art zu erkennen. Das Werk scheint vielmehr eine gewisse Abhängigkeit von Nantes und Rouen (Amboise) zu verraten. Ein endgültiges Urteil muß ich wegen mangelnder Autopsie aufschieben.

3. MARIENALTAR VON CIPLY.

In der Dorfkirche von Ciply bei Mons befindet sich ein Marienaltar, aus alten Alabasterrelieffragmenten verständnislos zusammengeflickt, in dem manche Figurentypen an diejenigen Dubroeucqs am Lettner erinnern (z. B. im Tod Mariä die beiden linken Eckfiguren vergleichbar mit Typen in Ecce homo und Verurteilung), ohne direkte Kopien zu sein. Folgende Szenen sind in einzelnen Relieftafeln dargestellt: Geburt Mariä (in zwei Stücken links und rechts unten unver-

[1] Zwischen 1564 und 1568 nach seinem neuesten Biographen R. Lister.

[2] Gurlitt, Geschichte der Kunst, Stuttgart, 1902, II, S. 283, Abb. S. 176; Lübke-Semrau III, 380.

[3] Palustre, Renaissance en France I 9 ss; Dehaisnes in: Le Nord, Lille, 1897, p. 187.

[4] Die Radierung ist eine wissenschaftlich recht unbrauchbare Reproduktionsart und vermindert erheblich den Wert dieser monumentalen Publikation.

standen eingefügt), Visitation, Beschneidung, Darstellung im Tempel, Tod Mariä, Himmelfahrt. Zu beachten ist, daß hier nicht wie in den älteren realistischen Steinaltären das Nischenrelief, sondern ein renaissancemäßiges Flachrelief angewandt ist, und daß die Formen eine gewisse Breite der Behandlung, die Typen das Streben nach Schönheit verraten. Der Altar dürfte eine stattliche Größe erreicht haben. Eine gradlinige Renaissanceeinrahmung ist zu vermuten. Sehr möglich, daß hier die Arbeit eines Angehörigen der Werkstatt Dubroeucqs oder wenigstens eines Nachahmers seines Stils erhalten ist. Der Verfertiger ist ein geringer Arbeiter, dessen Leistung sich nicht auf ein künstlerisches Niveau erhebt, der übliche Kompositionsschemata hier schlecht und recht nachgeahmt hat. Er dürfte der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts angehören und gibt ein Beispiel eines unbedeutenden lokalen «tailleur d'images», vielleicht aus Mons, deren die Akten Dutzende von Namen aufbewahrt haben. Wie diese Dutzendarbeiter ihren Stil unter dem Einfluß der italienisch geschulten führenden Renaissancemeister verändert haben, ist jedenfalls interessant zu beobachten.

4. ÜBER PORTRÄTBÜSTEN MARIAS VON UNGARN UND IHRES HOFES.

Es ist sehr auffallend, daß Dubroeucq, der in Ste. Waudru so überzeugende Beweise seines Könnens gegeben hatte, der während der Arbeiten für Binche so oft in der Umgebung der Statthalterin weilte, nie für die zahlreichen Porträtaufgaben des Hofes Marias sollte herangezogen worden sein. Karl V. hatte mehr Sinn für das Artistische und Virtuosenhafte, wie seine Vorliebe für Leone Leoni und den Uhrenkünstler bezeugt; sein Verhältnis zu Tizian spricht nicht dagegen. So scheint er die Schwester, wie sie in politischen Dingen seine getreue Dienerin war, auch veranlaßt zu haben, den raffinierten mailänder Virtuosen, als er 1549, 1551, 1554, 1556 in Brüssel weilte, für ihre Aufträge zu benutzen. Die stattliche Reihe der Hofporträts Leonis, in Büste und ganzer Figur, die sein Sohn Pompeo zum Teil beendete, befindet sich in Madrid und Wien. Die meisten gehören ihm unbestritten, nur bei einigen ist Dubroeucqs Name genannt worden.[1]

[1] Ilg, die Werke Leone Leonis in den kaiserlichen Kunstsammlungen in: Jb. Allerh. Kaiserhauses, Wien V, 1887, S. 65 ff., dort die ältere Lit.; Plon, Leone Leoni, Paris 1887; J. von Schlosser, Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung, Wien 1901, S. 10 f., Tafel XIII; Gurlitt II, 284; Lübke-Semrau III, 380.

So wurde die Büste der Maria von Ungarn aus der Ambraser Sammlung (Wien, Hofmuseum) auf Grund einer Besitzertradition lange dem Meister von Mons zugesprochen. Ilgs Detailvergleichung und Schlossers historische Kritik haben die Autorschaft Leonis überzeugend festgestellt. Außerdem ist die Büste von Bronze, und man hat keinen Anhalt anzunehmen, daß Dubroeucq auch Bronzebildner gewesen sei. Die Behandlung des Kostüms, der Augensterne und der Gesichtsformen zeigt mit der bronzenen Pradostatue (Plan Tafel XI) so vollkommene Uebereinstimmung, daß ein Zweifel an der Hand Leone Leonis unberechtigt ist. Die Behandlung der Gesichtsformen ist die einmal ausgebildete und ununterschiedlich stets angewendete Leonis, ausgeprägt, starr, trocken, kalt, unveränderlich, wie die Züge Karls, so schematisch immer modelliert. Daß sie aus derselben Form wie diese gegossen, wie Schlosser geneigt ist anzunehmen, kann wohl nicht sein, da die Augenlider bei der Statue tiefer geschlossen, die Modellierung der Wangen und Mundwinkel abweichend und die Kopfhaltung eine andere ist, als bei der Büste, wenn auch das Kostüm fast wörtlich das gleiche ist. Es ist eine zweite selbständige Darstellung Marias in Bronze durch Leoni. Die Büste wurde 1555 von Leoni an Granvella gesendet.[1] Von dem erwähnten Firnis sind noch deutlich nach Schlossers Zeugnis Spuren vorhanden. 1600 von Granvellas Neffen, Grafen Cantecroy, an Rudolf II. gelangt, wurde sie 1648 durch General Königsmark nach Schweden entführt und von dessen Erben 1803 durch Lodron zurückerworben. In dem schwedischen Exil scheint ein mit niederländischer Kunstgeschichte vertrauter Gelehrter der unbenannten Büste Marias den Namen ihres Hofarchitekten angeheftet zu haben, den sie seither fälschlich trug. So ist auch historisch Leonis Autorschaft unanfechtbar. Ebenso gehört die Büste Karls V. in Wien zweifellos dem mailänder Meister.[2]

Schwieriger ist die Entscheidung bei der Marmorbüste Eleonorens im Prado (Plon, Tafel III). Sollte sie von karrarischem Marmor sein, so gehört sie sicher Leoni, sollte Alabaster verwendet sein, so wäre das ein Moment, das für Dubroeucq spräche. Daß sie dem Stil nach Leoni gehören kann, ist nicht zu bezweifeln. Sie verrät eine virtuose Detailbehandlung und eine Art von raffiniertem Geschmack in der Darstellung der kostbaren Stoffe, eine gewisse Koketterie der

---

[1] Nach Vasari ed. Milanesi VII, 537 f. und Korrespondenz Granvella-Leoni 13. und 16. Oktober 1555. Vgl. J. von Schlosser, Wiener Album S. 10 f.

[2] Irrtümlich von Gurlitt II, 284 als Wiederholung Dubroeucqs nach Leoni bezeichnet.

Witwentracht, die Dubroeucqs wahrem, einfach-natürlichem Wesen, das aus allen seinen Werken spricht, fremd sind. Die Lippendarstellung, soweit man sie nach einer Radierung (Plon) beurteilen kann,[1] verrät eine auffallende Uebereinstimmung mit den Bronzen Leonis in Madrid und Wien und scheint die typisch Leonische zu sein. Die sonstige Behandlung der Gesichtsformen würde Dubroeucqs Hand nicht ausschließen. Für des Meisters Modellbehandlung liegen nur der Kopf des Bischofs Croy (um 1540), sein Selbstporträt auf dem Waltrudisrelief (um 1550) und manche Ausdrucksköpfe, besonders auf der Verurteilung und Kreuztragung, zum Vergleich vor. Aus späterer Zeit (um 1556) ist nichts erhalten. Wie verschieden sich der Künstler einer Porträtaufgabe gegenüber verhalten kann, lehrt Croy verglichen mit dem Selbstporträt. Das Postament der Leonorenbüste zeigt eine bei Leoni exzeptionelle Einfachheit. So spricht nichts gegen Leoni, nur Weniges für den Meister von Mons, manches von Gewicht gegen ihn. Ist die Büste von demselben Marmor, wie alle übrigen Marmorporträtbüsten von Leone und Pompeo im Prado, so ist ein Zweifel an der Hand Leonis unbegründet.

Niemand würde sicherlich an Dubroeucq denken, wenn sich nicht in dem Inventar, das Philipp II. von dem Nachlaß Marias nach deren am 17. Oktober 1558 in Cigalès erfolgten Tode aufnehmen ließ,[2] folgender Eintrag fände: 1. El retrato de la cristianísima reina de Francia, madama Leonor, hecha de marmol blanco, de vulto de medio cuerpo arriba, puesta sobre un pedestal, escrito Leonor; hecha por maestro Jacobo, escultor. Auf dem Piedestal der Pradobüste, nach Plons Angabe (S. 296) von Marmor, steht in großen Lettern: LEONORA.[3]

Da ein Irrtum der Inventarisierenden wohl nicht anzunehmen ist, so steht fest: Maria besaß bei ihrem Tode eine Marmorbüste ihrer Schwester von Meister Jacobo. Pinchart stellt Jacques Dubroeucq und Jacopo da Trezzo zur Diskussion.

Von letzterem[4] wissen wir, daß er in Mailand als geschätzter

---

[1] Verfasser kennt die Originale in Wien und Madrid nicht.

[2] Original im kgl. Archiv von Simancas, Contaduria mayor, 1ª época, liasse 1093; Gachard ließ es abschreiben; Pinchart, Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche in: Revue universelle des Arts III, 1856, p. 127 et 139.

[3] Vermutlich auf Grund dieser Inventarnotiz sagt Van der Meersch (Messager des sciences historiques de Gand, 1857, p. 4) ohne Quellenangabe von Dubroeucq, «dont on possède encore un buste, de marbre blanc, d'Eleonore d'Autriche». Ein wenig zu billigendes Verfahren.

[4] Cosimo da Terzio bei Vasari, Opus Jacobi Trezzi auf dem Tabernakel des Escurial, Jacomo Trezzo im Kontrakt bei Siguenza, Giacomo da Trezzo bei

Medaillenschneider wirkte und durch die Empfehlung des Gouverneurs von Mailand, Fidarola, von Philipp II. an seinen Hof nach Madrid gerufen wurde. Unter Karl V. werden nur Medaillen und ein Diamantwappen seiner Hand erwähnt. Unter Philipp berichtet ein Zeitgenosse[1]: fù in tanta stima alla Maestà del Rè Filippo, che in Bruselle si seruì di lui in molte cose. Schon vorher wird eine Mission nach England an seine Braut erwähnt. Sein Hauptwerk ist das Tabernakel für die Kirche des Escurial, das er mit Pompeo Leoni in sieben Jahren fertigte. Der Kontrakt ist vom 10. Januar 1579. Trezzo scheint erst kurz vorher für diese Arbeit dauernd nach Madrid gekommen zu sein. Ein Reliquar und ein königliches Wappen werden außer Medaillen als seine Werke in Madrid genannt. Er scheint nur Arbeiter in Edelmetallen und Edelsteinen gewesen zu sein. Von einem Aufenthalt in Brüssel vor 1556 ist nichts überliefert, ebensowenig ein einziges Werk der Großplastik in Marmor oder Bronze erwähnt. Die Büste ist 1558 vorhanden. So scheint der Mailänder Goldschmied kein Bewerber für die Marmorbüste Eleonorens des Meisters Jacob zu sein.

Sollte nun Jacques Dubroeucq wirklich eine Marmorbüste Eleonorens gearbeitet haben, so sind zwei Möglichkeiten zu erwägen: in der Pradobüste ist das Werk des Meisters von Mons erhalten oder es ist verschollen und nicht mit dieser identisch. Ich glaube an das letztere, muß die Entscheidung aber einem Kenner des Originals nach den oben präzisierten Merkmalen überlassen. Einen dritten unbekannten Meister Jacob zuzulassen, führt ins Wesenlose.

Lommazzo, trattato. — Vasari-Milanesi V, 387 und VII, 542 n. 1; Cean Bermudez, Diccionario de las bellas artes nach Siguenza; Les Arts italiens en Espagne, Rome 1825; Kenner, Jb. Allerh. Kaiserhauses IV, 17—20; Armand, Les médailleurs de la Renaissance I, 273.

[1] Morigia, La nobiltà di Milano. 1595, p. 290.

VII.

SCHLOSS BINCHE.

1. GESTALT.

Bei dem Schlosse, das Maria von Ungarn seit 1545 in Binche errichtete, werden ihr sicherlich die Prachtsitze ihres Schwagers Franz' I. und der französischen Großen vorgeschwebt haben. Doch kein Hinweis auf ein Vorbild, keine Besichtigungsreise findet sich, wie sonst so häufig, in den Akten notiert. Nur einmal in der gesamten architektonischen Tätigkeit Dubroeucqs für Maria und Karl findet sich bei den Plänen für Brüssel die Benutzung von Chambord. (D. 21.) Und doch ist sicherlich vorauszusetzen, daß Maria bei ihren Beratungen mit Dubroeucq, Zeichnungen oder Stiche nach französischen Bauten vorgelegen haben.

Während der Palast Margarethes in Mecheln von niederländischen Gotikern noch ganz gotisch erbaut war und nur in Fenstern und lucarnes schwache Versuche in Renaissanceumbildung mit Benutzung vorwiegend französischer Formen gemacht waren, wird hier zum erstenmal — sieht man vom Umbau Boussu ab — von Grund aus ein Schloß in Renaissance gedacht. Sein Meister hat in Rom Antike und Renaissance gesehen, studiert, skizziert und knüpft sein Werk so nicht indirekt an Frankreich, sondern direkt an Italien an. Daher ist die Anlehnung eine doppelte. Für die Schloßanlage und ihre Elemente ist das fürstliche Schloß maßgebend, das in Frankreich brauchbar und typisch hoch entwickelt, noch als Burg und mit dem Nebenzweck der Verteidigung komponiert, vorliegt, während die italienischen typischen Anlagen, weder palazzo noch villa, nordischen Bedürfnissen nicht ent-

sprechen. Die Formen entstammen der römischen Hochrenaissance, wie Dubroeucq sie dort erfaßt hatte, während die graziösen Umbildungen der gotischen Zierformen am französischen Renaissanceschloß dem Meister unseres Wissens unbekannt waren.

So hat Schloß Binche seine kunsthistorische Bedeutung als erster Schloßbau der südlichen Niederlande in der Periode des italienischen Einflusses, der unter Umgehung Frankreichs direkt an Rom die niederländische Renaissancearchitektur anknüpft, wie später wieder Cornelis Floris im Antwerpener Rathaus.

Charakteristisch ist das Fehlen der gotischen Konstruktion als Kern, selbst für die Kapelle. Ob die holzgeschnitzten Decken noch gotische Motive oder auch schon nach Dubroeucqs Zeichnung Renaissancekassettenmotive zeigten, geht nicht vollkommen klar aus den Akten hervor, die für die Festsäle ausdrücklich des Meisters Zeichnungen erwähnen, die sicher Renaissancedecken bildeten. Ein nordisches Element, das der Außenbau aus der Gotik übernahm, ist der dicke Turm mit konischem Helm. Ob flaches italienisches oder gotisches Spitzdach verwendet war, ist nirgends bestimmt ausgesprochen, doch scheint die Verwendung von Schieferplatten (ardoises[1]) auf letzteres hinzudeuten. Das wäre ein zweites gotisches Element.[2] Sonst hat die italienische Renaissance in den Dingen, welche der Architekt zu bestimmen hatte, gesiegt.

In den Schloßteilen, welche die Bauherrin nach ihrem Bedürfnis wählte, waren die französischen Elemente leitend: Saalbau, zwei Wohngebäude, Schloßkapelle, Wirtschaftsgebäude, zwei Höfe, zwei Gärten und Eingangsbau mit Pförtnerhaus. Die Zusammenstellung dieser Teile ist in unserm Fall sehr vom Bauplatz abhängig und vielleicht kreuzförmig gewesen, während in Frankreich das Quadrat oder Rechteck festungsähnlich die Grundform bildet.[3] Die Rücksicht auf Verteidigung, die beim manoir mitspricht, kommt hier nicht in Betracht, da ihr durch die Stadtbefestigung genügt war.

Die Bestimmung der Bauteile und ihre Zusammenstellung ist meist keine künstlerische, sondern eine praktische Frage, wenn sie auch künstlerisch gelöst werden kann. In welchem Stadium die Hand des Architekten vom Bauherrn Freiheit bekommt, ist eine in jedem Einzelfall zu entscheidende interessante Frage. Ob schon der Grundplan des Ganzen, ob erst nach schematisch-praktischer Festlegung

[1] Vgl. Lejeune p. 422 und C 68.
[2] Nur einmal wird ein flaches Dach (platteforme ou plombée) erwähnt.
[3] So in Schloß Boussu.

des Plans die Zusammenfügung der Bauteile, ob nur der Einzelbau als Fläche oder überhaupt nur gewisse Details dem Künstler allein überlassen sind: das ist für den Kunstwert des Schlosses eine der wichtigsten Feststellungen, die in keiner Monographie fehlen sollte. Bei Binche wurden Dubroeucq die Bauteile gegeben. Schon bei ihrer Zusammenordnung scheint seine Arbeit begonnen zu haben. Die Durchbildung des einzelnen Bauteils ist sein Werk, vollständig der Außenbau, mit Berücksichtigung der Zwecke und weitgehender Bestimmung durch Maria auch der innere Ausbau.

Bevor wir versuchen, vom Detail das festzulegen, was zu retten ist, muß einiges über unsere Erkenntnisquellen eingeschaltet werden. Die Hauptquelle sind die Rechnungsbücher des Philippe du Terne im Brüsseler Generalarchiv. Aus ihnen liegen Auszüge von Pinchart und Lejeune vor, die hier die Grundlage der Untersuchung bilden.[1] Eine zweite wichtige Quelle ist die Beschreibung von Binche und der Feste des Hofgelehrten Calvete de Estrella, der den Infanten Philipp auf seiner großen Vorstellungsreise in die Länder seiner künftigen Herrschaft begleitete und seinen großen Reisebericht 1552 in Antwerpen drucken ließ.[2] Die nüchterne Zuverlässigkeit des Sehens, die seine Lektüre recht öd macht, läßt das Buch als Erkenntnisquelle besonders schätzbar erscheinen. Zu den genannten bringen die übrigen zeitgenössischen Nachrichten nur wenige Zusätze und Bestätigungen.[3] Den unbekannten Verfasser der Lettera della gloriosa entrada interessiert der Bau wenig. Ein kritikbegabter Italiener, dessen Persönlichkeit fühlbar ist, schreibt an einen hohen Herrn, wobei die Blasiertheit des Italieners in Kunstdingen dem Norden gegenüber sich an mehreren Stellen ergötzlich äußert. Vandenesse, der das Itinerario Karls führt, ist ein trockener Hofmann, doch sind seine Quartiernachrichten zu beachten. Die späteren holländischen, französischen Ausgaben von Guicciardini bringen einen Zusatz zu Binche nach Ruelens von Petrus Montanus (Du Mont, Van den Berghe), in dem «Wunder des Schlosses»

---

[1] A. Pinchart, Notes manuscrites sur la sculpture, Brüssel, Kgl. Bibl., Ms. Carton 12; Th. Lejeune, Le palais de Marie de Hongrie à Binche 1545—1554 in: Documents et rapports de la Société paléont. et archéol. de Charleroi IX, 1878 p. 415 ss. — Ihre Auszüge wurden im Anhang I C kombiniert. Wichtige Stücke wurden kollationniert, von den übrigen Stichproben genommen. Der Verfasser mußte es sich versagen, die stattliche Reihe von Foliobänden in mehrmonatlicher ausschließlicher Arbeit zu exzerpieren, obgleich vielleicht die Gestalt des Schlosses dann klar vor seinem Auge erstanden wäre. Vielleicht nimmt noch einmal ein einheimischer Archivar diese Mühe auf sich und bringt Ergänzungen, Berichtigungen und in manchen Punkten Sicherheit.

[2] El felicissimo viaje d'el muy alto etc. Principe Don Phelippe etc. desde España a sus tierras de la baxa Alemaña por Juan Christoual Caluete de Estrella. En Anuers, en casa de Martin Nucio. Año de MDLII, p. 182 ss.: Fiestas de Bins, hechas por la Serenissima Reyna Maria de Vngria. — Vgl. Reiffenberg im Bull. Acad. 1e série V, 687.

[3] Man vergleiche die genauen Titel in der Bibliographie im Anhang.

zusammengestellt werden, die wegen der Neigung zur Uebertreibung und der Absicht, von «merveilles» zu erzählen, mit Vorsicht aufzunehmen sind. Die übrigen Festschilderungen bei Rixner und Brantôme, die Berichte zum Einfall Heinrichs II. von Paradin, Salignac, Rabutin, Vinchant bringen nichts Neues, ebensowenig die modernen Darstellungen bei Henne und Juste und die Biographien Dubroeucqs. Lejeunes monographische Behandlung des Schlosses auf Grundlage der Akten faßt das bisherige Wissen zusammen. Zu beachten ist endlich C 78ª.

Eine Anschauung von dem Bauplatz des Schlosses kann man sich heute noch durch Besichtigung des Stadtparks verschaffen. Noch sind die alten Umfassungsmauern der Stadt erhalten und die Grundrisse der Mauertürme sichtbar. Wenige unzusammenhängende Trümmer und im Boden steckende Mauerteile verraten den Ort der früheren Schloßbauten. An derselben Stelle befindet sich anscheinend noch der Haupteingang mit dem Pförtnerhaus. Ein Plan des Generalarchivs von Brüssel von 1787[1] gibt die Umrißlinien des Bauplatzes. Maria hatte zum Raum des alten «Salle de Baudonin», den sie niederriß, noch ein dem Kapitel von Notre-Dame de Cambray gehöriges Grundstück hinzu erworben, das vielleicht jenes nach der Stadtseite einspringende Viereck ist. So stellt sich der Grundplan als ein unregelmäßiges Viereck dar, das nach Norden und Osten zwei etwa viereckige Ansätze hatte. Umfassungsmauern und Mauertürme waren vorhanden. Eine Reihe einzelner Teile treten uns in den Rechnungsbüchern und in Calvetes Beschreibung vor Augen.

Der Eingangsbau, der sich mit Sicherheit am Ende der vom Marktplatze zum Schlosse führenden Straße südöstlich der Kirche St. Ursmer vermuten läßt, scheint aus zwei kleinen Türmchen, die eine Zugbrücke flankierten (C 31), bestanden zu haben. An eines derselben lehnte sich das Pförtnerhaus, das häufig erwähnt wird.

Bei den Schloßgebäuden ist, wie meist auch in Frankreich, Zweistöckigkeit vorauszusetzen. Ueber die Dachbildung sagen die Exzerpte nichts sicheres aus, doch läßt die obenerwähnte Verwendung von Schieferplatten auf gotische Satteldächer schließen, die sicherlich von Mansarden (lucarnes) durchbrochen waren und so ein drittes Dachgeschoß bildeten. Bei den Haupttürmen an der Bibliothek wird ein flaches Dach (platteforme ou plombée) genannt. (C 63, 65.)

---

[1] Inventaire des cartes et plans nº 1841: Plan de l'emplacement de l'ancien château de Binche, levé en 1787 par M. Leclercq à l'occasion d'une demande faite au Conseil des Finances par le chanoine Demarbaix, à l'effet d'obtenir en location une partie du terrain de ce château.

Ein Bauteil — er sei Saalbau genannt — enthält zwei Festsäle, je einen im ersten und zweiten Geschoß. (Calvete.) An der einen Schmalseite ist die zweitürmige Hauptfassade errichtet, an der andern stößt die Kapelle an. (C 4, 63.) Der große Garten und ein Hof befinden sich auf den Langseiten. (Calvete.) Auf der Hofseite ist im ersten Stock die Hauptgalerie des Schlosses. (Calvete.) Die Flügel mit den Wohnzimmern sind als angrenzend anzunehmen, in welcher Weise ist nicht ganz klar. (C 26, 78².) Das Treppenhaus des Gebäudes befindet sich in dem einen dicken Turm der Hoffassade. (C 33.)

Der Festsaal im Erdgeschoß nimmt vermutlich die ganze Länge und Breite des Saalbaus ein.[1] Er trug eine geschnitzte Holzdecke nach Dubroeucqs Zeichnung. Ist die «voulsure de la grande salle» (C 22) nun eine gotische Gewölbe- oder eine Renaissancekassettendecke? Parquetfußboden und Wandtäfelung sind nach Analogie aller übrigen Räume anzunehmen. Eine Tür von Ranser Stein[2] führte zur Kapelle (C 3), eine andere von Ecaussiner Stein zu Galerie oder Vestibül (C 4). Ebenso führten zwei Türen nach dem Garten (C 31^bis^), während nach der Hofseite nur Fenster gewesen zu sein scheinen. Zwei Kamine aus Avesner Stein (pierre blanche) wurden erst 1552 gesetzt. (C 63.) Der Schmuck des Saales für Feste bestand hauptsächlich in kostbaren Gobelins.

Nach dem oberen Festsaal stieg man im Treppenturm empor. An der Hofseite befand sich eine offene Galerie mit Gemälden von Coxcye, von der drei Renaissancetüren[3] in den Saal führten, und welche die Breite des Saales verkleinerte. Die Fenster der Gartenseite waren mit Kunstverglasungen versehen. (Calvete.) Die Holzdecke war nach der Zeichnung Dubroeucqs von Philippe de Nivelles ausgeführt und mit Tierköpfen geschmückt. Auch hier waren die Wände getäfelt, der Fußboden parquetiert.[4] Calvetes Beschreibung lehrt, daß die Decken und Täfelungen Elemente jenes niederländisch-deutschen

---

[1] 100 Fuß lang, 45 Fuß breit licht. (C 7.)

[2] Roter gesprenkelter Marmor von Calvete als Jaspis bezeichnet.

[3] Tiene la puerta en medio d'el corredor con pilares y architrabe de marmol pardo y otras dos dela misma manera.

[4] La techumbre y maderamiento de aquella Real sala es de boueda de madera de roble marauillosamẽte y con gran sotileza labrada. Tenia una puerta ala otra esquina, por donde se entraua en la saleta d'el Emperador, dela qual salia vna puerta al corredor, hecha como las dela gran sala. Die Holzteile von Türen und Fenstern und das Getäfel eran labradas de aquella madera y obra de ataracea (eingelegte Arbeit), que se labra en Alemaña con aquel lustre (Glanz, Politur) y clauazones (Beschlag) y herramienta (Eisenbeschlag) y diferencia de colores y maderas de muy grandes y hermosos artesones.

Frühenaissancestils enthielten, der besonders in Süddeutschland gepflegt wurde und der Rollwerk und Kartuschen mit einem Gemisch zufällig erfaßter Renaissancedetails verband, wie er in den Niederlanden später besonders durch den Ornamentstich des Cornelis Floris und Vredeman de Vries verbreitet wurde. Michael van Coxcye hatte hier vier Figuren in Fresko, einen Landsknecht als Portier und eine Landschaft als Wanddekoration gemalt.[1] (C 35.) Die beiden Kamine aus Ranser Stein[2] waren von Dubroeucq gezeichnet und mit Alabasterwappen und Triumphhüten geschmückt und von Coxcye bemalt. (C 24, 35.) Ueber jedem befand sich ein Rundmedaillon von weißem Marmor mit Aelius Hadrianus und Julius Caesar in Umrahmung, sicherlich von Dubroeucq auch ohne bestimmte Nachricht.[3] An jeder Schmalseite führte eine Tür nach dem Treppenhaus und in das anstoßende Zimmer des Kaisers. An der Schmalseite nach der Kapelle zu befand sich ein Rundfenster, von dem aus man das Innere der Kapelle übersehen konnte. (C 65.) Die Akten erwähnen acht termes aus Avesner Stein. (C 32.) Sollten damit Zierpilaster gemeint sein? Endlich erzählen die Noten zu Guicciardini von einem Tisch mit eingelegter Arbeit, in dem die Stadt Binche dargestellt war.[4]

Auch von der Kapelle, die an die hintere Schmalseite des Saalbaus vermutlich longitudinal[5] anstieß, kann man sich in gewissen Grenzen eine sichere Vorstellung bilden. Ein einschiffiger Saal ist zu vermuten, etwa von der Höhe zweier Geschosse, geteilt in Schiffteil und Chorteil. Zwölf Pfeiler aus weißem Avesner Stein (C 23, 32) und zwei stärkere in der Vierung, vermutlich mit davorgestellten verkröpften Säulen mit Basis und Kapitell[6] trugen die Wölbung, die wahrscheinlich eine von Gurten getragene Rundtonne war. Ein Architrav lief rings um die Kapelle. (C 31bis.) Der Chor scheint eine auf quadratischem Grundriß sich erhebende Kuppel (rond C 32) gewesen zu

---

[1] Es ist nicht ganz sicher, ob alle diese Malereien im oberen Festsaal oder auch an andern Orten sich befinden.

[2] C 3, nicht Jaspis, wie Calvete berichtet.

[3] Ueber Hadrian befand sich zur Zeit der «Feste» der Wettstreit des Apollo und Marsyas, über Cäsar Marsyas geschunden an einer Pinie hängend, zwei Gemälde.

[4] La petite table aux banquets jointe de plusieurs milliers de pièces rapportées, en laquelle estoit pourtraite au vif la ville de Bins avec des couleurs naturelles, par des artisans Allemans.

[5] Weil man sonst das Innere vom genannten Rundfenster des oberen Festsaals nicht hätte überblicken können.

[6] Wir kennen dieses Lieblingsmotiv Dubroeucqs vom Lettner, Magdalenenaltar und den Gestühlen.

sein, da eine Laterne mit zwölf Scheiben, also wohl zwölfeckig, gekrönt von einem Kreuz, gemeldet wird. (C 31 bis, 32, 57.) Eine Apsis halbrunden Grundrisses wird die Altartafel «Kreuzabnahme»[1] aufgenommen haben. An der einen, vermutlich der linken Seite des Chors, war die Gebetkapelle Marias angebaut, zweigeschossig mit Treppe, unten Sakristei (revestiaire), oben Andachtsraum (oratoire), letzterer wohl von den Gemächern der Königin direkt zugänglich. (C 31 bis, 70.) Der Chor war durch eine holzgeschnitzte Schranke[2] vom Schiff getrennt. Eine Musikbühne[3] befand sich am Ende des Schiffes, darüber das genannte Rundfenster, darunter das Portal, das zum unteren Festsaal führte. Der so vor uns entstehende Bauteil in reiner italienischer Renaissance ist für Belgien einer der ersten Gestaltungen eines kirchlichen Gebäudes im neuen Stil, eine der ersten Renaissancekapellen zu einer Zeit, wo der belgische Kirchenbau noch ganz gotisch war.

Ein weniger klares Bild erhält man von den Wohnbauten. Genannt wird das alte und das neue oder reiche corps de logis. (C 31 bis.) Es waren langgestreckte Flügel, vermutlich zweistöckig mit Mansardengeschoß, die auf der einen Seite offene Galerien hatten, von denen aus die Zimmerreihen zugänglich waren. Mindestens ein Gebäude grenzte an den Saalbau. (C 26, 78².) Zur Zeit der «Feste» werden als Quartiere von Karl, Philipp, Maria und Eleonore typisch je ein größeres Empfangs- und Speisezimmer, Schlafzimmer und Garderobe mit Nebenräumen für das Gefolge genannt, die sich anscheinend in verschiedenen Flügeln und Stockwerken befanden. (Calvete, Vandenesse.) Besonders werden erwähnt: der Saal Eleonorens als «salle des cerfs» wegen drei dort aufgestellter Hirsche aus Marmor oder Alabaster von Dubroeucq mit eingesetzten Prachtgeweihen (C 32), die Ausstattung der sallette Marias, die an den oberen Festsaal grenzte, mit einem kostbaren Parquetfußboden von dem württemberger Kunstschreiner Adolphe Thaur (C 21, 26) und ein Arrangement von Alabaster und Marmor um zwei Medaillons über den Kaminen im sallette de l'Empereur (C 32) von Dubroeucq. Die Zimmerausstattung scheint regelmäßig dieselbe wie die oben beschriebene der Festsäle zu sein,

---

[1] Vielleicht die Kreuzabnahme des Rogier van der Weyden aus Löwen, die Coxcye für Löwen im Auftrage Marias kopiert hat und die später nach Spanien wanderte. Hymans, Livre des peintres II 37. In den Inventaren (Pinchart, Revue universelle des Arts III, 127 ss.) findet sie sich nicht.

[2] Clôture de la chappelle, gearbeitet von Philippe de Nivelles, C 34.

[3] Docsal, C 31 bis.

verschieden an Kostbarkeit nach Zweck des Raumes: außer Kaminen, Türen und Fenstern, geschnitzte Holzdecke, Wandtäfelung und Parquetfußboden, von dem Niederländer Philippe de Nivelles und den Deutschen Balthazar Bruye, Adolphe Thaur und Hans Wisrutter mit vielen Gehilfen gearbeitet. Den Hauptschmuck der Innenräume bildeten Gemälde, darunter viele von Tizian, kostbare Gobelins mit historischen und allegorischen Darstellungen und zahllose Stickereien. Doch ihre Schilderung, so wichtig sie für die Geschichte der Malerei, der Teppiche und des Kunstgewerbes sein mögen, wäre hier nicht am Ort.

Alle architektonischen Details, denen Zeichnungen des leitenden Architekten zugrunde lagen, sind als in strenger italienischer Renaissance durchgeführt anzunehmen, wie Türme, Fenster, Mansarden, Kamine etc. Die regelmäßige Form der Steinumrahmungen von Fenstern und Türen in Wänden, Galerien, Türmen sind Seitenpfeiler, vom Architrav geschlossen. Ob teilweise noch Rundbogen in diesen Rahmen eingespannt waren, bleibt ungewiß. Man hat sich Pilaster und Architrav mäßig reich ornamentiert zu denken.[1] Die Türen und Fenster und ihre Umrahmungen von Holz waren in der oben beschriebenen Art von den deutschen Holzschnitzern gearbeitet. Die Fenster waren mit Kunstverglasungen und Glasmalereien von Glasern aus Binche, Mons und Brüssel gefüllt, deren Kostbarkeit sich nach der Bedeutung des Fensters richtete, die wertvollsten in der Kapelle und im oratoire, bemerkenswerte werden an der Gartenseite des oberen Festsaals von Calvete erwähnt. (C 19, 31, 37.)

Besonders genannt werden die Türschlösser, die sämtlich in Bronze vergoldet das Wappen Marias, Rosetten und ein «M» trugen, das auch anderwärts, z. B. an Türen, häufig verwendet war. (C 31 bis, 69, 71.)

Die Kamine waren aus Ranser- und Avesnerstein gefertigt und nach Dubroeucqs oder seines Werkmeisters Angaben profiliert. (C 3, 63.) In den Sälen befanden sich zwei, in den Zimmern je einer, die wichtigeren wurden am Orte beschrieben. Besonders wertvolle Stücke scheinen nicht vorhanden gewesen zu sein.

Die offenen Galerien müssen den Gesamteindruck der Garten- und Hoffassaden beherrscht haben. In der Hauptfassade befand sich im ersten Stock die Neue Galerie, die prächtigste war die Obere Galerie (gallerie haute) des Saalbaus, die corps de logis hatten nach Garten

---

[1] Grandes y muy labradas ventanas; puerta con pilares y architrabe de marmol pardo; puerta al corredor, hecha como las dela gran sala.

und Hof vermutlich in beiden Stockwerken offene Galerien, auf welche die Türen der Zimmer mündeten, während die Fenster auf die Stadtumwallung gingen und die Aussicht ins Land hatten.[1] Als typisch für die Anlage der Galerie wird die Obere des Saalbaus folgendermaßen in den Akten beschrieben: von vierzehn Steinpfeilern mit Kapitell und Postament waren dreizehn Arkaden von 9 Fuß Höhe und 6 Fuß Breite umrahmt. Die Arkadenreihe war von einem Architrav mit Gesims überdeckt, unten von Pfeiler zu Pfeiler, wohl in Postamenthöhe, waren Balustraden aus Marmorbalustern gespannt.[2] Die Galerie war von Michael van Coxcye in Fresko ausgemalt (C 35), drei Türen mit Steinrahmen führten nach dem Festsaal, je eine befand sich an jeder Schmalseite. Für die Neue Galerie im ersten Stock der Hoffassade[3] arbeitet Hans Wisrutter einen Parquetboden. Die Galerien in den Flügeln sind durch Calvete bezeugt.[4] Dieselbe Ausstattung ist bei ihnen anzunehmen. Diese Galerien müssen den Gärten und Höfen Behaglichkeit, den Wohnräumen bequeme Zugänglichkeit verliehen haben. Die öden Fensterreihen wurden dadurch vermieden. Sie waren ebenfalls direkter italienischer Import aus dem Säulenhofe des palazzo.

Nicht sicher sind Zahl und Verteilung der Türme. Genannt wurden schon die Mauertürme der Stadtbefestigung, an welche die Flügel zum Teil angebaut waren,[5] und die kleinen Türmchen, die den Eingang flankierten. Ferner werden zwei dicke Türme und ein Hauptturm erwähnt, wobei nicht klar ist, ob letzterer zu ersteren gehört. Auch an der Kapelle wird ein großer Turm und ein Türmchen in unklarer Weise gemeldet. Die wichtigste Nachricht gibt C 58, wo Fußböden bezahlt werden für «la noefve gallerye que Sa Majesté entend faire dessus la porte rustique estant entre les deux grosses thours, dudit hostel, qui regard l'yssue de la dicte court». (C 65, 67.) Es wird hier die Neue Galerie als über dem Rustikaportal zwischen den beiden

[1] Gente, que estaua enlas ventanas de palacio, las quales caen sobre la cerca dela villa, porque aquella Real casa està casi edificada sobre la muralla y toma algunas torres d'ella, las quales son grandes y muy fuertes.

[2] C 63, 78[2]. — Corredor muy hermoso y grande de estrañas y diuersas pinturas con grandes y muy labradas ventanas que caen sobre el patio. — puerta al corredor como las dela gran sala.

[3] Cf. unten und C 58.

[4] El remate de aquel quarto (Quartier Marias) por defuera era de vn muy alto y hermoso corredor cercado de vnas verjas ò balaustres muy labrados de marmol que cayan sobre el patio. Der Hof sieht dem Fußtournier zu en las ventanas d'el corredor baxo . . . y enel corredor alto, que està sobre la mas alta cornija descubierto y el ante pecho de balaustres de marmol muy labrado.

[5] Vgl. das Zitat aus Calvete oben Anmerkung 1.

dicken Türmen gegenüber dem Ausgang des Hofes gelegen beschrieben. Diese klare Angabe legt ein Kompositionsensemble fest. Das Rustikaportal[1] ist anscheinend das Hauptportal des Schlosses gegenüber der Zugbrücke, auf dessen Treppe die Königinnen ihre Gäste am 22. August 1549 nach Calvete erwarteten. Da es von den beiden dicken Türmen flankiert wird, so kann es nur an einer Gebäudeschmalseite liegen. Denkt man sich noch die offene «Neue Galerie» darüber im zweiten Stockwerk und den Querschnitt des spitzen Daches, so erhält man eine der gotischen zweitürmigen Kirchenfassade ähnliche Komposition.[2] Möglich ist, daß die platteforme oder plombée als flaches Dach mit Balustrade über der Neuen Galerie lag, da sie über einer Galerie liegen und von der Bibliothek aus zugänglich sein soll, welche ihrerseits auf einem der großen Türme lag. (C 63, 65.) Dann wäre der Mittelteil der Fassade gerade geschlossen und es läge hier die erste durchkomponierte Renaissancefassade vor. Was die Gestaltung der beiden Fassadentürme betrifft, so war der eine Treppenturm, anscheinend mit einer Auffahrt versehen. Auf dem krönenden Knopf war ein Aeolus aus vergoldetem Kupfer, der nach Dubroeucqs Modell in Antwerpen gegossen war. (C 33, 27, 32.) Der andere Turm enthielt die Schatzkammer, darüber die Bibliothek, die auf die oben genannte Plattform führte. Er hatte anscheinend große Dimensionen, zahlreiche Fenster und eine obere Galerie.[3] Auf dem Knopf befand sich ein angeblich antiker Merkur, ebenfalls aus vergoldetem Kupfer, den Maria sich von dem Bischof von Salzburg hatte schicken lassen.[4]

Bei den Augenblicksbauten zu den Festen werden Säulen und Obelisken als wichtigere architektonische Glieder erwähnt. Ueber einen Bauteil, der für die Feste und besonders für den Einzug vom 22. August 1549 errichtet war, sind wir ausreichend durch Calvetes genaue Beschreibung und ergänzende Aktennotizen (C 63) unterrichtet: den

---

[1] Sein Rest vermutlich im Militärhospital von Mons. Vgl. unten S. 179.

[2] Vgl. den Plan von 1550 bei Ruelens, Lettera.

[3] El Emperador, Reynas y Principe se pusieron alas ventanas dela torre principal de palacio, y las damas enel mirador alto della torre, y en otras võtanas, q̃ auia, estauan muchos Señores y Caualleros.

[4] C 55. Ein deutscher Brief Marias an den Erzbischof von Salzburg vom 16. November 1551, mit der Bitte, die versprochene Bronzestatue dem Ueberbringer des Briefes zu übergeben, befindet sich in: Documents relatifs à la Réforme, Suppl. Comm. VIII, fol. 69 und bei Pinchart a. a. O. — Im Bull. Cercle Mons VI wird in einer kurzen Notiz von der Auffindung einer Bronzestatue des Merkur aus dem XVI. Jahrhundert berichtet. Daß Bronzestatuetten des Merkur im XVI. Jahrhundert — also vor Giovanni Bologna — mehrfach vorkommen, zeigt eine Neuerwerbung des Berliner Museums.

großen Triumphbogen. Er befand sich in der Nähe der Zugbrücke, entweder innen oder außen. «Am Eingang des Palastes, erzählt Calvete, war ein Triumphbogen, der, obwohl der einzige, von ausgezeichneter Architektur jonischer Ordnung und Erfindung in den Geschichten und Malereien war, mit einem großen runden Portal in der Mitte und zwei zur Seite. Er hatte beiderseits zwei kannelierte Säulen von der Farbe weißen Marmors zwanzig Fuß hoch, Basen und Kapitelle vergoldet. In den Feldern zwischen den Säulen stand rechter Hand der Kriegsgott Mars, bekleidet mit dem Löwenfell, den Schild in der Linken, das Schwert in der Rechten hoch erhoben. Links stand Pallas, die Brust gewappnet mit ihrem Harnisch Aegis mit dem Medusenhaupt, Schild und Lanze haltend. Ueber dem Architrav war rechter Hand der Wappenschild des Infanten, in der Mitte der des Kaisers, links der Marias angebracht, mit vielen Trophäen darunter und auf dem Architrav waren viele kriegsgefangene Fürsten und Feldherrn gemalt. Der Fries enthielt in goldenen Lettern die Inschrift: Divo Carolo Quinto Caesari Imperatori Maximo. Unten am Hauptgesims war ein mächtiger Adler befestigt, der auf den Flügeln zwei Säulen und in den Krallen ein Plus Ultra trug etc. Auf dem Gesims stand Viktoria mit einem Lorbeerkranz, eine Palme in der Hand. Innen im Durchgang des Bogens war in der ganzen Wölbung der Kaiser gemalt, wie er über viele Fürsten verschiedener Nationen triumphierte, an den Seiten waren viele eroberte und in den Grund gebohrte Schiffe und Galeren sichtbar, welche die Seeschlachten darstellten, und andere mit der Beute und den Reichtümern besiegter Feinde beladen. Ebenso war die andere Seite des Bogens geschmückt, nur entsprach Pallas Herkules mit zwei Jaspissäulen auf den Schultern, Mars Merkur mit Flügelschuh und Flügelhut mit Caduceus und Harfe.» Die Beschreibung zeigt, daß der Triumphbogen eine Kopie des Konstantinsbogens ist. Doch ist dieser Typus damals schon im ganzen Norden verbreitet und viele Hunderte hatten Philipp auf seiner Reise empfangen.[1] Dubroeucq hat diesen entworfen, die Statuen waren von Luc Lange in Gips gegossen (C 63), vielleicht nach Dubroeucqs Modell.

Von Gärten treten zwei faßbar hervor, der große Garten und der neue oder kleine Garten, nahe dem Pförtnerhaus. Eine Entfaltung

[1] Eine typische Darstellung des zeitgenössischen Triumphbogens im Titelblatt bei Calvete. Vgl. Triumpheinzug Philipps in Antwerpen 1549, lat. Ausg. von Grapheus 1549, vlam. Ausg. von Grapheus-Coecke 1550 mit sämtlichen 19 Triumphbögen.

der italienischen architektonischen Gartenkunst der Villa war im engen Festungsraum nicht möglich. Der französische Geschmack, in dem die Kunst des Gärtners und die kleinen überraschenden Sehenswürdigkeiten die Hauptrolle spielen, scheint hier leitend gewesen zu sein. Die gegebenen Grenzen waren sehr enge. Im einzelnen werden genannt: in der Mitte des einen Gartens ein Brunnenbecken aus Ranser Stein[1] von zehn Fuß Durchmesser mit einem kleineren Becken, vermutlich darüber. (C 57, 65.) In der Mitte des andern Gartens war ein Pavillon auf acht Säulen mit Kapitellen errichtet. (C 63.) Zwei große Gipsfiguren von Luc Lange, Nil und Kleopatra, waren nahe dem Pförtnerhaus in gemauerten Rundnischen aufgestellt. (C 47, 48, 49, 52, 54, 60, 67.) Welche Antike unter «Kleopatra» gemeint ist, erscheint zweifelhaft, doch vermutlich eine liegende Gestalt als Gegenstück zum Nil, vielleicht eine der als Ariadne[2] und Agrippina bekannten Frauengestalten. Die späten und märchenhaften Noten zu Guicciardini berichten von einer «artificielle Ceres longue de 28 pieds posée en un jardin». Sollte das die Kleopatra der Akten sein? Ca. $8^1/_2$ m wäre selbst für das Postament sehr lang.[3] Von einem großen Werk «mont Parnasse d'escaille de perles, avec la petite fontaine Helicon, sur laquelle estoyent assises les neuf Deesses musicales faites de marbre blanc» ist in den Akten merkwürdigerweise nichts erwähnt. Es gehört zu den unkontrollierbaren «merveilles de Binche».

Von Höfen wird ein großer Haupthof, vermutlich derjenige am Eingang zwischen Zugbrücke und Hauptportal und zwei Nebenhöfe erwähnt. Grande cour et arrière cour, petite cour du donjon, deux basses cours werden sie genannt. (C 31^bis^, 78 [3].) Zwei Sonnenuhren waren vorhanden, eine am Turm, eine andere am Saalbau. (C 59.) Das Fußturnier fand in einem der Höfe statt. Der Kampfplatz maß vierzig Schritt im Quadrat. Als Teile des Wirtschaftshofes werden namhaft gemacht: Cuisine, an die Kapelle anstoßend mit Räumen unter ihr, Buerie, Pâtisserie, Fruiterie, Stallungen, Schmiede und Wagenschuppen (hangar; C 31^bis^, 44, 65, 68, 73, 76). Die beiden Figuren der Maria und des h. Antonius waren im courcelle près de la Buerie von Neufchâteau an die Wand gemalt. (C 46.)

Der Versuch, aus diesen Teilen den Grundriß herzustellen, führt

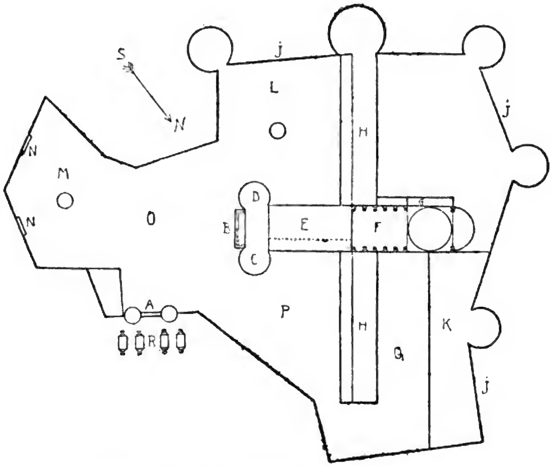
---

[1] Nicht Porphyr, wie die Noten zu Guicciardini meinen.

[2] Bei Sandrart (Ausg. 1675) ist die heute als Ariadne bekannte liegende weibliche Figur als Cleopatra mit Schlange gestochen.

[3] In Mariemont ist eine Medaille der Ceres aus Avesner Stein über einer Fontaine bezeugt.

nicht zur Sicherheit. Die beigegebene Zeichnung will nur eine Möglichkeit der Zusammenordnung und eine vorläufige Festlegung der Teile geben. Vielleicht wird eine leicht durchzuführende Ausgrabung



SCHLOSS BINCHE. GRUNDRISS. REKONSTRUKTIONSVERSUCH.

A Eingang mit Zugbrücke und Pförtnerhaus.
B Rustikaportal, darüber Neue Galerie.
C Treppenturm.
D Turm mit Bibliothek.
E Saalbau. Obere Galerie im I. Stock.
F Kapelle.
G Oratoire.
H Wohnbauten.
I Stadtmauer mit Türmen.
K Wirtschaftsgebäude.
L Großer Garten mit Bassin.
M Kleiner Garten mit Pavillon.
N Nil und Kleopatra.
O Großer Hof.
P Kleiner Hof.
Q Wirtschaftshof.
R Triumphbogen.

einmal den Grundriß feststellen und diese Zeichnung berichtigen, die unter manchen Unsicherheiten leidet. Gestalt und Maße des Bauplatzes lieferte der Katasterplan des Brüsseler Archivs, die Akten gaben die Größe der Decke des unteren Festsaals (100 : 45 Fuß), mit der die Länge der Oberen Galerie übereinstimmt (110 Fuß), und des Parquetfußbodens im Saal Marias. (51 : 26 Fuß; C 7, 21, 78[2].) Calvetes

Angabe, daß die Fenster auf die Stadtmauern gehen und das Schloß einige Befestigungstürme in seine Bauten einbeziehe, ist zu beachten.

Die einzigen mir bekannten Darstellungen von Binche aus der Zeit, ein Plan vor Zerstörung des Schlosses um 1550 aufgenommen und die Ansicht von Pierre Le Poivre,[1] geben keinen sicheren Anhalt für eine Rekonstruktion, da sie sehr oberflächlich und schlecht gezeichnet sind. In den Papieren von Philippe Baert[2] findet sich folgende Notiz: «Feu Boudard, marchand à Binche, m'a dit qu'un apothiquaire de Mons avait un tableau ou étoit représenté le palais de Binche».

2. BAUGESCHICHTE.

Um ergebene Dienste zu belohnen und die auftauchenden Rücktrittsgedanken zu zerstreuen, schenkte Karl V. durch Lettres patentes vom 20. Februar des Jahres 1545[3] seiner Schwester Maria von Ungarn Stadt und Territorium von Binche, das auch ihrer Vorliebe für die Jagd besonders günstig war. Kurz nach dieser Schenkung taucht der Plan auf, der Reihe ihrer Residenzen, der burgundischen in Brüssel und Tervueren, der Margarethes in Mecheln, der in Turnhout, eine neue eigne nach ihrem Geschmack hinzuzufügen, da die übrigen sämtlich recht altmodisch waren und den neuen Bedürfnissen wenig gerecht wurden. Bald darauf tritt dann auch die Absicht der Errichtung eines Jagdschlosses und Landsitzes mit Meierhof Mariemont bei Morlanwelz hinzu, die seit 1546 ausgeführt wird.

Maria setzte zu diesem Zwecke ihren Rat Philippe du Terne als Finanzbeamten für die Domänen von Binche am 7. April und für die Schloßbauten in Binche und Mariemont mit Bestallung vom 18. September 1545 ein.[4] Ferner bestimmte sie François Cambier, «sommelier

---

[1] Ruelens, Le siège et les fêtes de Binche: Société des Bibliophiles de Mons n° 25, Mons 1878 p. 121. Leider ist des Verfassers optimistische Ansicht nicht zutreffend: le château, malgré les imperfections du dessin se distingue assez nettement; on pourrait même le restituer dans ses parties principales. On voit que ce n'était pas un édifice d'une construction unique: c'était une agglomeration de bâtiments reliant les tours des remparts. Die zweitürmige Fassadenanlage ist aber in der Mitte deutlich sichtbar. Auf der Ansicht von 1578 scheint links die Kapelle sichtbar zu sein mit ihrer Laterne. Doch die Zeichnung ist sehr schlecht und die Kapelle wurde 1554 sehr beschädigt.

[2] Brüssel, Kgl. Bibliothek; vgl. Ruelens p. 58 n. 2.

[3] Lille, Departementalarchiv, Régistres aux chartes 1542 à 1548; Pinchart, notes, carton 12.

[4] Vgl. Lejeune p. 415, 418; Anhang I C.

de son hôtel», und Gilles de la Samme, «trésorier des chartes du Hainaut et bailli des fiefs de Binche» als «commis à la supérintendance et conduicte des ouvraiges».[1] Um einen Plan für ihr Schloß zu erlangen, scheint sie sich zuerst an Guillaume van der Bercht gewandt zu haben. Der von ihm gelieferte «patron», für den er 30 Pfund erhält, scheint verworfen worden zu sein (C 18). Im Mai 1545 tritt sie mit dem «maistre des ouvraiges à Boussut» in Unterhandlung, und auf Befehl vom 15. Mai begibt sich Dubroeucq zur Königin nach Brüssel «pour les affaires et conclusion de ses ouvraiges à Binche». (C 15[2].) Maria wird von zwei Seiten auf Dubroeucq aufmerksam gemacht worden sein. Durch Kanonissinnen von Ste. Waudru wird ihre derzeitige Aebtissin Kunde von dem sich überraschend entwickelnden Renaissancemeister in Mons erhalten haben. Und Jean de Hennin, Graf von Boussu, einer der Ersten des Hofes, wird auf den Architekten, der sein Schloß in Boussu in Renaissance umbaute, hingewiesen haben. Dieser weilt in den nächsten Monaten oftmals am Orte der Residenz Marias in Brüssel, Deventer u. a. O.[2] und in Beratungen werden die vorgelegten und geänderten Zeichnungen gebilligt und durch Anschlag und bemaltes Holzmodell die Grundlage der Bauführung gewonnen (C 8).[3] Durch die Wahl Dubroeucqs zum leitenden Architekten ist die Bauführung in italienischer Renaissance festgelegt. Dieses Ereignis eröffnet eine neue Periode des niederländischen Schloßbaus.

Aus den Akten gewinnt man ein lebendiges Bild aus dem Bau-

---

[1] Lejeune p. 416; Anhang I C, Chambre des Comptes nº 27302 fol. 2 et 204.

[2] Dubroeucqs Konferenzen mit Maria 1545—1556: auf Befehl Marias vom 15. Mai 1545 9 Tage in Brüssel, erste Anknüpfung und Abschluß (C 15) — August 1545 6 Tage in Brüssel (C 10) und September 1545 7 Tage in Brüssel zur Beratung der Pläne (C 10) — Ende 1545 in Deventer (Ober-Yssel) nach Fertigung der Pläne (C 15) — August und Dezember 1546 je 4 Tage in Brüssel zur Bauberatung (C 27) — 19.—24. Januar 1549 6 Tage in Brüssel wegen Veränderung des Gartens in Binche (C 39) — 6.—12. März 1549 6 Tage in Brüssel wegen Vorbereitung der Feste (C 39) — 16. Mai 1550 in Brüssel wegen Wagenschuppen und Schmiede (C 44) — 15. November 1552 in Brüssel wegen Bruch der Gartenmauer und neuen Hofes in Mariemont (C 55) — 11. September 1554 11 Tage in Arras wegen Stadtplan von Binche (C 74) — 31. Oktober bis 8. November 1554 9 Tage in Brüssel wegen Reparatur der Buerie und des Turms von Mariemont (C 73) — März 1555 8 Tage in Antwerpen wegen Häuserabschätzungen in Binche (C 74) — 19. Oktober—12. November 1555 24 Tage in Brüssel wegen Reparatur der Kapelle (C 74). — 6.—11. Dezember 1555 6 Tage in Tervueren wegen Reparaturen in Binche und Mariemont (C 72) — Mai 1556 23 Tage in Turnhout wegen Abschätzungen von Arbeiten in Binche und Mariemont (C 74).

[3] Vom Holzmodell wird eine Doublette für Eleonore von Frankreich, die seit dem Tode ihres Gatten Franz' I. im Jahre 1547 bei Maria lebt, hergestellt (C 25).

leben, einen Einblick in die Bauorganisation der Zeit. Unter diesem Gesichtspunkte hat eine Darstellung der Baugeschichte von Binche Berechtigung und Interesse.

Eine Bemerkung zur Kritik der Akten muß hier seine Stelle finden. Die Eintragungen Du Ternes oder seines Schreibers in die Rechnungsbücher erfolgen in der Reihenfolge, wie die Zahlungen fällig werden, und geben keinen oder nur ungefähren Anhalt für die Reihenfolge der in ihnen bezahlten Arbeiten. So finden sich die ersten Zahlungen an Dubroeucq erst auf S. 194 (C 8) des ersten Bandes und verzeichnen gleich das fertige Modell, während anscheinend erst auf S. 200 v° (C 15[a]) die frühere Anknüpfung und der Abschluß (affaires et conclusion) mit dem «maistre des ouvraiges à Boussut» eingetragen zu sein scheint. So werden Schreiner-, Zimmermannsarbeiten und Vermessungen fertigen Mauerwerks früher gebucht, als die tatsächlich vorangehenden Niederlegungen der alten Bauten grande salle, salle de Baudouin, Haus von Cambray. Diese Beispiele genügen, um zu zeigen, daß bei Verwendung der Aktenauszüge die Tatsachen frei den Akten zu entnehmen und nach Sachkritik ohne Rücksicht auf die Folge der Einträge zu verbinden sind. Dies hat sicherlich an manchen Stellen Bedenkliches und ergibt die Möglichkeit verschiedener Interpretation einzelner Stücke.

Zur Erweiterung des Bauplatzes erwarb Maria ein benachbartes Grundstück vom Kapitel von Cambray. (C 1, 2.) Man begann im September 1545 mit Niederlegung dieses Gebäudes (C 19) und der alten aus dem XII. Jahrhundert stammenden, vermutlich recht primitiven Bauten, die das Westende von Binche einnahmen und in die Stadtbefestigung einbezogen waren. Diese waren bisher Sitz der Grafen von Hennegau und zuletzt von Margarethe von York, der Witwe Karls des Kühnen, bewohnt.[1] Genannt werden grande salle, cuisine, salle de Baudouin, grande et petite écuries. (C 19.) Ob die alten Fundamente benutzt wurden oder der Plan Dubroeucqs ganz neu disponierte, ist ungewiß.

Da Maria im Herbst 1549 ihren Neffen Philipp auf seiner Vorstellungsreise durch die Niederlande besonders glanzvoll empfangen und den gesamten Hofstaat Karls V. und die Großen aller seiner Reiche auf einem prächtigen Hoffeste zu vereinen gedachte, da sie besonders für diesen Zweck das Schloß auch errichtete, so befahl sie möglichste Beschleunigung der Arbeiten ohne Rücksicht auf die Kosten. Daher finden wir die Zahl der Arbeitsleute höherer und niederer Gattung ganz ungewöhnlich groß. Dubroeucq reist sehr oft von Mons nach Binche und an den Hof, um anzuordnen, zu berichten. So geschah

[1] Lejeune p. 415.

es, daß alle Bauteile, obgleich man erst im September 1545 die Niederlegung, im Dezember die Neufundamentierung begonnen und im neuen Jahre, sobald die Witterung es erlaubte, den Grundstein gelegt hatte,[1] im Juli 1549 im wesentlichen gebrauchsfähig waren.[2]

Die Organisation des Baues, als die Pläne Dubroeucqs entstanden und durch Beratungen mit Maria in persönlicher Konferenz gebilligt sind, ist folgende: zwei Hofbeamte haben die administrative Leitung und erteilen die Arbeits- und Zahlungsaufträge im Namen Marias, welche letztere Du Terne in Binche aus den Domänenkassen bezahlt. Dubroeucq hat nur die bauliche Oberleitung und Lieferung der ihm vorbehaltenen Teile. Mauer-, Zimmermanns-, Schreinerarbeiten etc. werden nicht durch ihn, sondern direkt von den Meistern des Fachs ausgeführt. Hierbei ist zu beachten, daß die Pläne für Mauer- und Zimmerwerk von besonders herbeigerufenen Sachverständigen gezeichnet werden. So liefert Philippe Lammeke, Werkmeister der Antwerpener Kathedrale, im Februar und März 1546 die Zeichnungen des Mauerwerks (C 10, 11), Pierre Thiels, ebenfalls aus Antwerpen, diejenigen des Zimmerwerks (C 10, 12). Nach diesen Plänen führen die Mauer- und Zimmermeister in Binche die Arbeiten aus, die nachher nochmals von Kommissionen oder einzelnen Sachverständigen abgenommen und geprüft werden. So leiten Jean Hottoye und Antoine Charton aus Ath die Mauerarbeiten der corps de logis, so arbeitet Baudechon Wéry in Binche das Zimmerwerk nach Thiels' Plan, nachdem er eine Besichtigungsreise nach Holland unternommen hat. (C 7, 10.) Später weilen die Mauermeister Jehan und Jehan Vanden Bossche aus Brüssel in Binche zur Prüfung des Mauerwerks. Die Baumaterialien (Backstein, Ranser und Avesner Stein) werden von Dubroeucq und Cambier gemeinsam aus Mont Dieu in Frankreich und aus der Nähe von Valenciennes vermutlich von Steinhändlern (Philippe de Haspre und Philippe Leuware) bezogen. (C 19, 20, 23, 27.) Die Messungen werden durch eine besondere Kommission bestehend aus Jehan Ansseau «maître machon du pays du Hainaut» und den mesureurs sermentés de Nivelles et de Roeulx vor Beginn und 1549 nach Fertigstellung wiederum von einer Kommission von vier Mauermeistern aus Brüssel und Antwerpen und durch Jean Ansseau allein ausgeführt. (C 13, 38, 43.) Für

[1] Lejeune p. 419.

[2] Es el palacio vna muy buena y Real casa, y aunque ha poco mas de quatro años, que se commençò, tiene vn quarto acabado que en solo el se podia aposentar la Imperial Magestad, Principe y Reinas con todos los Officios de casa sin impedirsi vnos à otros. Vgl. Lettera della gloriosa entrada, éd. Ruelens p. 68.

die Schreinerarbeiten liefert Dubroeucq selbst zum Teil die Zeichnungen. Sie werden ebenfalls von zwei Schreinern Jehan Wantres aus Antwerpen und Andrien van Comberghe aus Brüssel nachgeprüft. (C 22, 28.) Drei Schreinerwerkstätten, sämtlich deutsche, scheinen in Binche von 1546 bis 1554 tätig gewesen zu sein: Hans und Balthazar Bruye (aus Nürnberg), Adolphe Thaur (Württemberger, arbeitet in Köln ?) und später Hans und Michel Wisrutter, die vorher in Boussu gearbeitet zu haben scheinen. Ferner werden zwei Niederländer, ein Schreiner aus Herlenghem in Friesland und Philippe de Nivelles, der die kostbare Decke des oberen Festsaals nach Dubroeucqs Zeichnung u. a. arbeitet, genannt. (C 6, 16, 17, 21, 26, 34, 40, 42, 45.) Die Kamine, Türen etc. aus Stein läßt Dubroeucq von Steinmetzen am Ort zuhauen. (C 3, 4, 5.) Details wird er selbst in seiner Werkstatt in Mons in Marmor oder Alabaster gefertigt haben. (C 24, 32.)

1546 werden die Mauer- und Zimmermannsarbeiten an Saalbau und Wohnbauten ausgeführt und die Schreinerarbeiten beginnen. Das Jahr 1547 ist dem Bau der Kapelle und dem innern Ausbau gewidmet. Die Kamine werden gesetzt und geschmückt, die zahlreichen Holzarbeiten, wie Fußböden, Decken, Täfelungen, für die Maria eine besondere Vorliebe gehabt zu haben scheint, werden fortgeführt, die Glaserarbeiten vorbereitet. 1548 wird die Kapelle beendet, die Türme ausgebaut und mit den Statuen gekrönt, die Dekoration der Festsäle vorläufig fertig gestellt. Michael von Coxcye schmückt in diesem Jahr Galerie und Festsaal mit seinen Gemälden. Im Jahre 1549 werden alle Arbeiten vorläufig zum Abschluß gebracht, und die Vorbereitungen zu den Festen vom 22. bis 30. August getroffen. Nach diesen nimmt der feinere innere Ausbau noch lange eine große Zahl von Arbeitern in Anspruch, besonders die Schreiner und Schlosser sind noch Jahre lang beschäftigt. Jetzt werden auch die Gärten erst angelegt und dekoriert, und die Gipsstatuen für Binche und Mariemont gegossen und aufgestellt. So dauern die Arbeiten bis ins Jahr 1554, wo die Katastrophe eintritt.

In den Kämpfen gegen Frankreich wegen der burgundischen Erblande hatte Maria rücksichtlos die Schlösser der Krone niederbrennen lassen. So war es durchaus Kriegsrecht und Maria hat keinen Grund, in jener Antwort an Granvella, welcher die Ruinen von Binche und Mariemont besucht und ihr berichtet hatte, Heinrich II. von Frankreich mangelnde Noblesse der Gesinnung und sogar eine niedrige Handlungsweise vorzuwerfen, daß er bei dem Kriegszug 1554 in die Niederlande alle Schlösser der Königin und der Herren, die auf

seinem Wege lagen, durch Feuer zerstören ließ. Er erwiderte nur, was Maria begonnen. So wurde Mariemont vernichtet, so ward Schloß Binche nach Einnahme der Stadt am 22. Juli ein Raub der Flammen. «Souvenez-vous de Folembray, folle Marie,» das der König mit einer Hacke an Tür und Fenster in Mariemont hatte eingraben lassen,[1] erinnerte die Königin an das, was sie selbst Heinrich II. angetan, als sie eines seiner Lieblingsjagdschlösser zwischen Laon und Noyon zerstören ließ. Die etwas künstliche und posierte Fassung einiger Briefe an Karl V. und Granvella dürfte weniger der Besitzerin wahre Empfindungen ausdrücken, als jener Schwur, nicht eher zu ruhen, als bis von Fontainebleau kein Stein mehr auf dem andern sei, und der Schwätzer Brantôme hat recht, wenn er meldet: «elle tomba en telle destresse, despit et rage qu'elle ne s'en put de long-temps rapaiser.»[2] Schwer war der Schlag für Maria, und er wird sie in der Absicht, die Regentschaft niederzulegen und sich nach Spanien zurückzuziehen, sehr bestärkt haben. Schwer wird die Zerstörung seines architektonischen Hauptwerks auch ihren Architekten getroffen haben, besonders da seine übrigen Schlösser teils mit zugrunde gingen, teils nicht zur Ausführung kamen. Die kostbare bewegliche Innenausstattung an Gemälden, Teppichen, Möbel etc. hatte man noch rechtzeitig aus Binche nach Mons retten können. (30. Juni; C 64.)

Sogleich nach Abzug des Feindes begann man die Wiederherstellung, da die Zerstörung nur eine unvollständige gewesen war und die Gebäude noch aufrecht standen. (C 65.) So wird die Reparatur des Rustikaportals, der Kapelle, der Galerie, der Buerie, des kleinen Gartens, der Wirtschaftsgebäude berichtet. (C 65—68, 73—76.) Doch schien Maria die Lust an ihrem Schloß verloren zu haben, und das alte Binche erstand nicht mehr, wenn auch jahrelang an der Herstellung gearbeitet wurde. Im Mai 1556 weilte Dubroeucq zum letzten Male noch 23 Tage in Turnhout bei der Regentin. Das Ende der Arbeiten für Binche ist dadurch bezeichnet, daß durch Lettre vom 13. Mai 1556 das Gehalt Dubroeucqs von 200 auf 100 Gulden reduziert wurde. Am 17. September 1556 lichtete das Schiff, auf dem Maria die Niederlande für immer verließ, die Anker, am 17. Oktober 1558 starb die Witwe Ludwigs in Cigalès in Spanien, einen Monat nach ihrem Bruder.[3] Sie hatte die Stadt Binche noch mit Geld unterstützt

[1] Vgl. Notes de Pinchart, carton 11 bis unter Ruines de Binche, Notes du Comte de Wynants; Henne, Histoire de Charles-Quint X, 130.
[2] Mémoires 12°, XV, 322.
[3] Pinchart, Revue univers. des Arts III, 127.

und für ihren schöneren Wiederaufbau gesorgt.[1] Seither verfiel das Schloß.

Im XVII. Jahrhundert, zur Zeit da Albert und Isabella an Stelle Mariemonts ein neues prächtiges Schloß errichteten,[2] dessen imposante Trümmer heute noch eine deutliche Anschauung der Anlage geben, wurde auch für die Instandhaltung von Binche soweit gesorgt, daß sein Verfall verhindert wurde.[3]

Im Jahre 1700 war der Verfall wieder soweit fortgeschritten, daß Stützung notwendig wurde und im März 1704 erhielten die Direktoren eines im Bau befindlichen Militärhospitals in Mons die Erlaubnis, das Material des Schlosses für ihre Neubauten zu verwenden.[4] Da dieses Hospital in Mons inzwischen abgebrannt und durch einen Neubau ersetzt ist, so ist von Dubroeucqs Werkformen kaum etwas übrig geblieben. Nur ein stark beschädigtes Rustikaportal ist noch sichtbar, das möglicherweise ein Rest jener porte rustique von Binche (C 58) ist.

1757 nahm die Stadt Binche das Schloßterrain in Emphyteuse,[5] die revolutionäre Verwaltung beanspruchte das Eigentum. Heute ist es Stadtpark. Im Boden stecken noch die Fundamente, aus denen man den Grundriß des einstigen Schlosses und die Art der einzelnen Gebäude durch eine Ausgrabung ohne große Kosten feststellen könnte.

3. DUBROEUCQS LEISTUNG.

Es ist für den Kunstwert eines Schlosses von grundlegender Bedeutung, in welchem Moment der Bauführung und Planbildung der Künstler freie Hand bekommt. Zahl und Art der Gebäude bestimmte Maria, der enge Bauplatz innerhalb einer Stadtbefestigung gestattete nur geringe Bewegungsfreiheit, jedenfalls keine künstlerische Grundrißbildung, so blieb Dubroeucq nur eine gewandte Verteilung des Verlangten im Gegebenen, wobei die Bauherrin das letzte Wort sich wird vorbehalten haben.

Da der Grundriß, so wie er oben vermutungsweise aufgestellt wurde, nicht gesichert ist, so ist es zwecklos über die verständnisvolle

[1] Pinchart, notes, carton 12; n° 27311 fol. 54 v°; C 74; Lejeune p. 441.

[2] Rechnungen Brüssel, Staatsarchiv, Chambre des Comptes n° 27316 à 27318. — Lejeune, a. a. O., p. 445.

[3] Rechnungen daselbst n° 27319 à 27378 von 1608 bis Ende des Jahrhunderts. — Lejeune, a. a. O.

[4] Vgl. C 78.

[5] Der oben genannte Katasterplan von 1787 stammt aus dieser Zeit. — Vgl. Lejeune, a. a. O.

Zusammenordnung der Gebäude, Absonderung der intimen und privaten Teile, wie Gärten, Kapelle, des einen bewohnten Flügels und leichte Zugänglichkeit und Verbindnug der Fest-, Gast- und Wirtschaftsräume hier Betrachtungen anzustellen.[1]

Am Außenbau fiel dem Eintretenden eine durchkomponierte Fassade auf. Der zweistöckige, spitz bedachte[2] Gebäudekörper war von zwei dicken Türmen flankiert. Im Erdgeschoß, auf einer Treppe erhöht, war ein Rustikaportal, im ersten Stock eine offene Galerie angeordnet. Die Türme mit konischem Helm waren von Bronzefiguren (Hermes und Aeolus) gekrönt.

Alle zahlreichen Zimmer-, Galerie-, Turm- und Mansardenfenster werden in Form und Ornament nach Zeichnungen des Meisters gearbeitet worden sein. In seiner Absicht dürfte es auch gelegen haben, durch die offenen Galerien, der im Winkel ineinander laufenden Gebäudeteile, in Verbindung mit der Anordnung der Gärten geschlossene behagliche Schloßinterieurs, die von der Stadtmauer begrenzt waren, zu erzielen. Der italienische Stadtpalast mit seinen Säulenhöfen und Gärtchen dürfte ihm dabei vorgeschwebt haben. Auch die Ausschmückung der Gärten durch Anlage von Bassins, Verteilung von Statuen auf Postamenten, zum Teil in gemauerten Nischen, wird auf seine Ideen zurückgehen.

Die Kapelle scheint nur Innenbau und einfach und streng in italienischen Hochrenaissanceformen durchgeführt gewesen zu sein. Ihre Komposition, eine Erstlingsschöpfung für die Niederlande, ist sein Eigentum.

Die Innendekoration, besonders der Privaträume, wird Maria vorwiegend bestimmt, und Dubroeucq dabei nur eine beratende Funktion gehabt haben. Doch sind die Türanlagen und ihre Komposition und Ornamentierung, die zahlreichen Kamine, die Marmormedaillons im oberen Festsaal sein Werk. Die Decken und Wände waren mit Holzschnitzereien, eingelegter Holzarbeit, Täfelungen und einfachem Holzbelag dekoriert, sodaß die Kunsttischler verschiedenen Ranges hier gearbeitet haben; doch hat Dubroeucq für einige besonders kostbare Stücke, wie die Decken der Festsäle, Zeichnungen geliefert, wie

[1] Der unbekannte Verfasser der Lettera della gloriosa e trionfante entrada nennt Binche einen palazo senza forma d'architettura ed imperfetto (éd. Ruelens p. 68). Doch der Kritiker ist ein blasierter Italiener ohne Verständnis für den Norden. Vgl. Salignac p. 103 v⁰: touts les estages estoyent d'une très belle grandeur, proportionnée aux reigles et mesures d'architecture.

[2] Oder gradlinig mit Plattform?

die Akten melden. Der vornehmste Schmuck der Innenräume waren Bilder, darunter viele von Tizian, und kostbare Teppiche und Stickereien aller Art. An den Glasmalereien und dem malerischen Schmuck der Galerien war der Meister ebenfalls nicht beteiligt. Zur Statue des Aeolus für den einen Turm hat er das Tonmodell geliefert, wonach sie in Antwerpen in Kupfer gegossen wurde, vielleicht auch zu einer Anzahl der antiken Figuren, die Luc Lange in Gips ausführte. Endlich hat er für den Saal Eleonorens die drei Hirsche gearbeitet. Sie scheinen in Lebensgröße in Marmor ausgeführt gewesen zu sein und echte Geweihe, wie Calvete sagt mit 32 Enden, getragen zu haben.

Die Festdekoration 1549 wird unter seiner Leitung entstanden sein. (C 39.) Der Triumphbogen mit seinen Statuen ist sein Werk, ebenso die verschiedenen erforderlichen architektonischen Details, wie Säulen, Obelisken, Schranken, Tribünen etc.

Dennoch ist die Gelegenheit zum architektonischen Gestalten im Schloß Binche für den Architekten nicht so ausgedehnt gewesen, wie regelmäßig bei den großen französischen Schlössern. Wegen der Schnelligkeit der Arbeit, die binnen vier Jahren im wesentlichen fertig sein sollte, war eine sorgfältige und liebevolle Detailarbeit, die französische Bauten der Zeit so reizvoll macht, nicht zu erwarten, ebensowenig der Reichtum der Details und verschiedenen Motive in Fenstern, Mansarden, Türen, Treppenhäusern, die feine Verwendung des Turms und Türmchens. Mit französischem Maßstabe gemessen, wird das Schloß nur als Durchschnittsleistung zu werten sein, doch das ist wohl nicht der richtige. Für die Niederlande bedeutet es ein neues, eine Leistung ersten Ranges gemäß dem Kunstniveau der Zeit, ein bahnbrechendes Werk. Eine gewisse Einfachheit in der Gesamthaltung, wird in der Absicht des Architekten gelegen haben, der nicht französische, sondern römische Renaissancearchitektur hier einführen und darin sein neuerrungenes Können zeigen wollte.

Die Hauptleistungen Dubroeucqs in Binche waren die Turmfassade, die Kapelle, die offenen Galerien und der Triumphbogen, zu erwähnen sind die Holzdecken. Von plastischen Werken seien der Aeolus, die Hirsche, die Kaisermedaillons und endlich die Antikenmodelle für die Gipsstatuen genannt.

Dubroeucq bezog für seine Bauleitung vom 12. Mai 1545 ab laut Brief Marias vom 27. September 1546 ein Jahresgehalt von 200 Gulden. Alle besonderen Arbeiten und Reisen außerhalb des Hainauts wurden ihm besonders vergütet. Am 13. Mai 1556 reduzierte Maria, kurz bevor sie die Niederlande verließ, das Jahresgehalt auf 100 Gulden,

das jedoch 1559 von der Rechnungskommission ganz gestrichen wurde. Vom 16. Mai 1555 ab bis zu seinem Tode war der Meister im Genusse eines Jahresgehalts von 200 Livres, das ihm der Kaiser nebst dem Titel «maître artiste de l'Empereur» zur Belohnung seiner Tätigkeit für Gent und Brüssel verliehen hatte.[1]

---

[1] Vgl. C 77, 1—5 und D 22.

VIII.

SCHLÖSSER UND RATHÄUSER.

1. BOUSSU.

Während Dubroeucq mitten in der plastischen Entwicklung steht, welche die Arbeit an den Statuen und Reliefs für den Lettner von Ste. Waudru für ihn herbeiführte, trat die erste uns bekannte rein architektonische Aufgabe an ihn heran. Der schon genannte Günstling und Grand Ecuyer Karls V., Jean de Hennin, Graf von Boussu, einer der reichsten und einflußreichsten Herren, gedachte sein altes Familienschloß, das noch als manoir alten Stils mit plumpen Türmen und Zinnen, hohen Mauern und breiten Wassergräben hauptsächlich unter dem Gesichtspunkte der Verteidigung erbaut war und den fortgeschrittenen Ansprüchen und Geschmack nicht mehr entsprach,[1] durch einen Neubau zu ersetzen. Durch den Ruhm des Lettners im nahen Mons wird seine Wahl auf Dubroeucq gelenkt worden sein. Dieser liefert 1539 Pläne für das neue Schloß und scheint die Arbeiten geleitet zu haben.[2] Am 24. März 1539 ist der Grundstein gelegt worden.[3] Die Bauarbeiten scheinen 1554 noch nicht beendet gewesen zu sein.[4] Karl V. um 1544 und Philipp II. 1549 waren Gäste dieses Schlosses. Bei demselben Einfall, dem Binche und Mariemont zum Opfer fielen, hat Heinrich II. auch Boussu niederbrennen lassen.[5]

---

[1] Vgl. Abb. bei Dinaux, Archives du Nord 3e série IV, p. 472; Devillers, Annales Cercle Mons II und Ruelens, Bibliophiles de Mons no 25.

[2] 1545 als maître des ouvraiges à Boussut bezeichnet C 15.

[3] Vgl. die Inschrifttafel unten.

[4] Michel Wisrutter holt 1550 Werkzeuge aus Boussu (C 26), Luc Lange liefert 1552 Gipsskulpturen für den Grafen (C 54).

[5] Vgl. die Inschrifttafel unten. Die Nachricht, das Schloß sei 1579 von den Spaniern zerstört worden, ist ebenso unglaubwürdig wie die Fabel, Jean de Hennin habe nach des Kaisers Besuche sein prächtiges Schloß selbst niederbrennen lassen, weil nach so hoher Ehre niemand mehr würdig sei, das Schloß zu bewohnen. Man vergleiche die in der Bibliographie zusammengestellte Literatur.

Jean de Hennin starb laut seiner Grabschrift 1562. Seine Nachfolger bekleideten hohe Führerstellen im spanischen Heere und kümmerten sich nicht um ihren zerstörten Stammsitz.[1] Gegen 1626 fand ein Verkauf von Kunstgegenständen statt. 1810 hat der Herzog von Caraman mit Benutzung von Teilen des Eingangsbaus ein neues Schloß errichtet, das heute noch steht.

An diesem Gebäude sind mehrere Inschrifttafeln eingemauert, die für die Baugeschichte dokumentarischen Wert haben. ANNO D̄NI MDXXXIX DIE XXIIII MARTII SITVS FVIT PRIMVS LAPIS HVIVS AEDIFICII. Dieselbe Inschrift in französischer Sprache findet sich auf einer andern Tafel, A IAMES BOVRGNE auf einer dritten. Im Garten liegt eine Steinplatte mit der Inschrift: BRULE EN MDLIV RECONSTRUIT EN MDCCCX. Zwei Gipsstatuen, Karl V. und Franz I., die wohl alt sein können, sind in Nischen in der Vorhalle rechts und links vom Haupteingang aufgestellt. Sollten sie von dem Gipsgießer Luc Lange, der für Binche und Mariemont arbeitete und aktengemäß einige Köpfe für Boussu modellierte (1552, C 54), nach Dubrocucqs Modellen gegossen sein? Dann hätte Heinrich II. die Statuen seines Vaters und großen Rivalen damals verschont. Die Fassade kann noch alte Stücke enthalten.[2]

Der einzige originale Rest aus Schloß Boussu sind vier Marmorsäulen, die im Jahre 1626 vom dem Kapitel von Ste. Waudru in Mons erworben wurden[3] und heute im Chorrund aufgestellt sind. Auf zwei derselben stehen die Statuetten Moses und David vom Lettner (Tafel XXV). Die Säulen sind schlank und elegant gezeichnet und sehr abweichend von denen des Magdalenenaltars, die daneben plump erscheinen. Die Profilierung ist sorgfältig, die Kompositkapitelle reich, doch ohne tieferes Verständnis durchgebildet, mit vier geflügelten Tierköpfen und schwächlichem Akanthus. In den Postamentfüllungen sind Familienwappen dekorativ verwendet.

Die Ansicht des Archivs von Mons stellt einen älteren mittelalterlichen Bau dar.[4] Wattiez[5] will einen Grundriß unseres Schlosses im Familienarchiv (damals in Schloß Beaumont) gefunden haben. Er zeigt

---

[1] Vgl. die Noten zu Guicciardini.

[2] Im Oktober 1902 hat ein Verkauf von Stücken der Inneneinrichtung am Orte stattgefunden, der 16000 fr. einbrachte. Ueber die damals verkauften Gegenstände habe ich nichts erfahren können.

[3] D 1 und Documents officiels sur Ste. Waudru p. 55.

[4] Vgl. oben S. 183. Anm. 1.

[5] Histoire de Boussu p. 36.

einen Eingangsbau, an den sich ein großer rhombenförmiger Hof anschließt, dessen andere Seite das Hauptgebäude, ein Rechteck mit rundem Ausbau nach der Gartenseite, bildet. Wattiez behauptet, daß dieser Plan mit Guicciardinis Beschreibung (er meint vermutlich die Noten der französischen Ausgaben und ihre lückenhaften Notizen) übereinstimme. Wo sind aber die dort verzeichneten großen Pferdeställe, Galerien und Zimmer der Herren? Portalbau und großer Hof sind hier wie dort vorhanden. Es liegt hier vermutlich nur eine Skizze von Portalbau und Saalbau vor.

Delmotte[1] berichtet, daß der Prachtraum des Schlosses ein Rundbau gewesen sei, genannt Salle d'Apollon, und es ist der Vermutung einiger Schriftsteller durchaus zuzustimmen, daß die Säulen in Ste. Waudru einst seine Zierde waren. Hier waren die bei Guicciardini und Mander,[2] bei Baert und Delmotte erwähnten Kunstsammlungen an Skulpturen und Gemälden aufgestellt. Hier stand auch jener zwölf Fuß hohe silberne Herkules, ein Werk des Meisters Chévrier aus Orleans, angeblich nach Rossos Modell, den die Pariser 1540 Karl V. darboten, der ihn dem Grafen von Boussu schenkte. Von der überall als sehr reich gerühmten Innendekoration des Schlosses nennen die Noten zu Guicciardini die Ahnengalerie, Pferdebilder und jenen silbernen Herkules. Petit[3] will (1873) einige beachtenswerte Reliefs und eine Anzahl dekorierte Kamine, die wohl noch aus dem alten Schloß stammten, gesehen haben.

Nach den Noten zu Guicciardini scheint das Schloß ganz nach dem Muster der französischen Herrensitze angelegt zu sein. In einem großen Viereck waren die Gebäude angeordnet. Der Portalbau wird besonders erwähnt, Galerien über einer ausgedehnten Pferdestallanlage mit breiten Rampen, auf denen drei bis vier Pferde nebeneinander hinaufgehen konnten. Von der Galerie führten zahlreiche Türen in die Zimmer der Herren, auf deren zahlreichen Besuch hier gerechnet war. Sicher war eine Schloßkapelle in diesem Ensemble einbegriffen. Der Haupt- und Saalbau wurde schon beschrieben. Hinter dem Gebäudeviereck erstreckte sich eine große Gartenanlage, die nach französischem Geschmack mit Pavillons und vielen Brunnen geschmückt war, welchen Personifikationen von Erdteilen und Gebirgen die Namen gaben. Aus diesen dürftigen Nachrichten lassen sich der Portalbau,

[1] In den Noten zu Le Mayeur; wir wissen nicht nach welchen Quellen, da in Paquot, Mémoires und bei Baert sich nichts findet.
[2] Hymans, Livre des peintres I, 354.
[3] Vgl. Bibliographie.

Saalbau, die Galerien, Hof und Garten als Elemente Dubroeucqscher Schloßarchitektur erkennen, die wir schon in Binche fanden.

Die Leistung Dubroeucqs in Boussu scheint demnach derjenigen von Binche sehr ähnlich zu sein. Die Elemente sind fast dieselben. Hier sind die Turmanlagen anscheinend mehr ausgebildet, über die in Boussu Nachrichten fehlen. Dort ist der Saalbau durch den Rundbau erweitert, der in Binche sicher nicht vorhanden war. Die Gesamtanlage und besonders die ausgedehnte Gartendekoration mit Pavillons und Fontänen wird der Bauherr nach den ihm sicher bekannten zahlreichen französischen Mustern bestimmt haben. Da dieses Schloß schon 1539 vor Binche entstanden und ebenfalls als in reiner italienischer Renaissance geplant und durchgeführt zu vermuten ist, so kommt ihm als erstem, italienisch beeinflußten Schloßbau am Anfang der Periode des italienischen Einflusses eine hervorragende kunsthistorische Stellung und Beachtung zu.

2. MARIEMONT.

Während die Arbeiten in Binche aufs eifrigste gefördert wurden, faßt Maria den Entschluß, innerhalb ausgedehnter, ihr gehörender Waldungen in der Nähe des Fleckens Morlanwelz ein Jagdschloß zu errichten, das sie Mariemont zu nennen gedachte. Die Absicht scheint 1546[1] entstanden zu sein, die Bauführung 1548 begonnen zu haben. Sie wird mit der von Binche verbunden, dieselben Leiter, dieselben Arbeiter sind tätig. (D 2, 3.) Auch für Mariemont werden, teils getrennt, teils mit Binche verbunden, die Ausgaben in Rechnungsbüchern verzeichnet.

Da Pinchart und Lejeune die Rechnungen für Mariemont nicht so sorgfältig exzerpiert haben, wie diejenigen von Binche, so kann man nach dem vorliegenden Material kein so detailreiches Bild entwerfen, wie von dem Stadtschloß.[2] Calvetes Erzählung von dem Spiel der Kastellerstürmung und dem Festmahl auf der Gartenterrasse gibt keine Hinweise auf die Gestalt des Schlosses, ebensowenig sind Noten bei Guicciardini und brauchbare Notizen in den Schilderungen des

[1] Dinaux (Archives du Nord 2e série VI, p. 99) berichtet, daß in Lille, Chambre des Comptes 1546 nº 249 sich befunden habe: «une farde contenant les actes de deshéritances et d'héritances des acquisitions de plusieurs parties de maisons et terres faites par l'archiduchesse Marie d'Autriche sur le terroir de Morlanwelz (proche Binche), pour construire son château nommé Marie-Mont».

[2] Vielleicht wird auch hier einmal eine Ergänzung geliefert werden.

Feldzugs Heinrichs II. vorhanden, der auch dieses Jagdschloß durch Feuer zerstören ließ.

Aus den Rechnungsauszügen (D 2 ff.) lassen sich folgende Teile erkennen. Das Hauptgebäude scheint ein zweistöckiges Corps de logis gewesen zu sein, mit Galerien (D 10, 13) nach der Gartenseite und einem großen Turm (D 2, 13) mit kunstreicher Uhr. (D 4, 7, 9.) Als Landsitz im Walde scheint das Wohngebäude nur für Maria, ihre Schwester Eleonore und Gefolge Raum geboten zu haben. Karl V. und Philipp II. werden 1549 hier mit einem prächtigen Festmahl bewirtet, logieren aber nicht hier. Portal- und Saalbau werden nicht erwähnt.

Die Kapelle, die sicherlich ähnlich wie diejenige in Binche konstruiert war, wenn auch kleiner, hatte einen Altaraufsatz von Dubroeucq, bestehend aus einem Alabasterrelief «Kreuzigung mit Gottvater darüber» in gepolstertem und bemaltem Rahmen, wohl als Reisealtärchen gearbeitet.[1]

Besonders geschildert wird der Saal Eleonorens im ersten Stock, der von Hubert Le Maire aus Mons al fresco ausgemalt war. (D 5.) Dreizehn Gipsnachbildungen von Antiken von Luc Lange nach Dubroeucqs Modellen gegossen, schmückten ihn.[2]

Die Architektur des «thour et hostel de Sa Majesté à Mariemont» ist als derjenigen in Binche ähnlich zu vermuten. Fenster, Galerien werden ebenfalls in Renaissance mit Pilastern, Architrav und Rundbogen ausgeführt worden sein. Säulen werden erwähnt. (D 13.) Zwei Wendeltreppen, eine größere und eine kleinere, werden genannt. (D 13.) Die größere wird sich im Turm befunden haben und führte auf ein flaches Dach. (D 4.)[3] Die Dekoration der Zimmer wird ebenso nach Mariens Vorliebe in Holzarbeit an Decken, Wänden, Fußboden bestanden haben. Hans Wisrutter mit seiner Werkstatt arbeitet noch Frühjahr 1554 hier. (D 10.)

Besonders reich scheint die Ausstattung der ausgedehnten Gärten mit Fontänen gewesen zu sein. Auch hier scheint kein architek-

---

[1] Daß Dubroeucq ihn gearbeitet, ist nirgends bestimmt ausgesprochen, doch daraus zu schließen, daß er den dazu gehörigen Rahmen von schwarzem Sammet selbst in Mons kauft. Vgl. D. 2, 5, 6, 10, 11, 14.

[2] Sollten für diesen Saal die Abgüsse nach den Antiken, die Primaticcio in Paris für Franz I. aufgestellt hatte, bestimmt gewesen sein, die zu erlangen Maria 1549 Leone Leoni vergeblich nach Paris gesendet hatte? Vgl. A. Ronchini, Leone Leoni in: Atti e Memorie delle R. Deputazioni di Storia Patria per le provincie Modenesi, Modena 1865, III, p. 9 ss.

[3] Eine berühmte große Wendeltreppenanlage war in Chambord.

tonischer Plan, sondern die Willkür französischen Geschmackes leitend und die Schaffung «schöner Plätzchen» das Ziel gewesen zu sein. Ein Brunnen mit der Medaille der Ceres aus Avesner Stein von Dubroeucq (D 2) und viele Namen, die über die künstlerische Gestaltung nichts aussagen,[1] werden genannt. Mariemonts Wasserreichtum war diesen Anlagen günstig. (D 12.)

Im Hof war ein Brunnen «de la Karrure» (?) aus Avesner Stein. (D 8, 11.) Besondere Fürsorge scheint Maria dem großen Wirtschaftshof (censse) von Mariemont zugewendet zu haben, der für die Versorgung ihrer Tafel anscheinend wichtig war. (D 2.)

In den Jahren 1605—1608 haben Erzherzog Albert und Isabella in Mariemont ungefähr an der Stelle des alten ein neues prächtiges Schloß aufgeführt, das die Spuren des früheren zerstört hat.[2] Die imposanten, heute dort vorhandenen Reste geben im Verein mit einem Gemälde des Brüsseler Museums[3] ein anschauliches Bild dieses späteren Fürstensitzes.

3. GENT UND BRÜSSEL.

Schon im Jahre 1540, zugleich mit dem Entschluß der Errichtung einer Festung in seiner Geburtsstadt Gent, hatte Karl V. die Absicht, innerhalb des Kastells ein Schloß für sich errichten zu lassen. In einer Botschaft vom 24. April 1540 spricht er sich über die Gründe der Errichtung der genter Zwingburg folgendermaßen aus: pour obvier, éviter et empescher au temps avenir les troubles et mutacions que par cy-devant bien souvent sont survenües en nostre ville de Gand et dernièrement en ceste présente année . . . . à la seurté des bons personnaiges, ecclésiastiques, nobles, bourgeois, marchans et habitans . . . . avons en nostre personne choisy le lieu et place où ledict chastel sera édiffié et érigé au quartier de sainct Bavon en ycelle ville.»[4]

Die Festung wurde von dem italienischen Ingenieur Donaes Diboni von 1540 ab errichtet und scheint um 1544 fertig zu sein. Ihre

[1] Z. B. Hanette, à le saulch, à l'épée, au chêne.

[2] Vgl. Lejeune, palais de Binche, p. 445. Ferner A. Dinaux, in: Archives du Nord, 2e série VI, und Lejeune in: Annales Cercle Mons 1880, XVI, p. 534.

[3] Tableaux historiques n° 9: D. Van Alsloot, Château de Mariemont.

[4] Brüssel, Generalarchiv, Chambre des Comptes n° 26646 fol. 2; Pinchart, notes, carton 12.

beschleunigte Errichtung wurde vom Kaiser persönlich überwacht.[1] Er wendete sich zur Erlangung eines Planes für sein Schloß an den genter Meister Jean Mynheere, dessen Hauptwerk der heute zerstörte und von den Chronisten gefeierte Lettner von St. Bavon war. Bei dem damals noch herrschenden Mangel an italienisch geschulten Architekten, wird er diesen Gotiker haben wählen müssen. Noch im Jahre 1540 arbeitete Mynheere zwei Monate lang mehrere Zeichnungen aus, nach denen Adrien Rooman und George de Sickeler anscheinend ein Holzmodell ausführten (D 15, 16)[2]; doch scheinen diese Entwürfe die Billigung Seiner Majestät nicht gefunden zu haben, und die Akten berichten lange nichts mehr von dem Schloßprojekt.

Erst 1549, vermutlich infolge des Eindrucks, den seiner Schwester neue Schlösser Binche und Mariemont bei den Festen auf den Kaiser gemacht haben, weilt Jacques Dubroeucq in der Festung Gent, um Aufnahmen am Orte zu machen, «affin de plus commodieusement faire certain modelle d'ung pallaix que l'empereur a délibéré y faire construire», jedoch nur zur vorläufigen Aufnahme unter Vorbehalt einer künftigen Entscheidung des Kaisers. Der Meister ist also noch nicht endgültig mit dem Schloßbau beauftragt, der Kaiser scheint noch zu schwanken. (D 18.) Dubroeucq erhält noch im selben Jahre den Auftrag, ein Modell des Schlosses auszuführen und liefert es. (D 19.) Wieder schweigen die Akten. Der Kaiser scheint das Projekt aufgegeben zu haben. Doch 1555 erfahren wir noch einmal, daß der Künstler das Modell des Schlosses Gent geändert, neu gefertigt und nach Brüssel gebracht und daß er vom 13. bis 26. September 1555 daran gearbeitet habe. (D 21[2].)

Am 17. September 1556 verläßt Karl zu Vlissingen die Niederlande, das Schloß, für welches Dubroeucq seit 1549 tätig ist, dessen Pläne und Modell fertig vorliegen, kommt nicht zur Ausführung. Das vierte Renaissanceschloß, das Dubroeucq für die Niederlande geschaffen hat, und das wegen seiner zentralen Lage wohl eine größere Bedeutung für die Entwicklung der niederländischen Renaissancearchitektur gewonnen hätte, ist so verloren gegangen. Die schöpferische Arbeit für dasselbe hatte Dubroeucq schon geleistet.

---

[1] Gachard, Relation des Troubles de Gand, Bruxelles 1846, in: Collection de documents inédits de l'Académie belge. Vgl. die Literatur in der Bibliographie im Anhang.

[2] Mynheere zeichnet ferner 1541 Festungspläne von Städten und Festungen nach Diboni, im Gefolge des Kaisers Pläne französischer Grenzfestungen und den Plan der Festung Gent, den der Maler Virgile de Boulogne 1542 ebenfalls für Maria liefert. (D 15, 17.)

Ebenso scheint der nur aus einigen Aktenfragmenten durchleuchtende Sachverhalt bei einem zweiten Schloßbau Karls in den Niederlanden zu sein. Im Januar, Februar und März 1553 weilt Dubroeucq am Brüsseler Hofe, um vorbereitende Aufnahmen für einen Palast zu machen, den Karl, von Maria beraten, im Park des «Cour de Bruxelles» genannten königlichen Stadtteils plante. (D 20.) Auf diesen Bau glaube ich auch die Aktenauszüge unter D 21[1] beziehen zu müssen. Danach scheint Dubroeucq einen Granvella gehörenden Plan von Chambord zweimal kopiert zu haben, vermutlich als Vorbild für das neue Schloß, und für dieses scheint ein festungsartiger sechs- bis achteckiger Unterbau nach diesem Muster beabsichtigt gewesen zu sein. Wiederum tritt eine Unterbrechung ein, und erst vom 23. November bis 9. Dezember 1554 ist der Meister in Brüssel mit der Ausarbeitung verschiedener Pläne zur Auswahl beschäftigt. Darauf arbeitet er das Holzmodell mit sechsseitigem Unterbau und weilt vom 20. bis 28. März 1555 am Hofe, um es aufzustellen. Auch dieses fünfte Renaissanceschloß bleibt unausgeführt, auch für dieses ist Dubroeucqs schöpferische Arbeit geleistet.

Im Zusammenhange mit diesen Arbeiten hatte der Meister sicherlich auch die nach einer späteren Aussage seines Mitbürgers Pierre Le Poivre gefertigten Modelle der Festungen Philippeville, Marienburg[1] und Charlemont für Karl V. geliefert. (D. 22, 4.)

Ein schwacher Trost, daß diese beiden Hauptwerke nicht zur Ausführung gelangten, war es für den Meister, daß ihn der Kaiser durch Lettres patentes vom 16. Mai 1555 zum «maître artiste de l'Empereur» ernannte mit einer Jahrespension von 200 Pfund, mit denen die Domänen vonMons belastet wurden. Da Philipp II. auf des Meisters Gesuch die Bestätigung nicht versagte, so bezog er dieses Gehalt bis zu seinem Tode am 30. September 1584. (D. 22, 1—4.)

4. BEAUMONT, BINCHE UND ATH. VILLERS, FRASNES UND STE. WAUDRU.

Im Januar 1548, während Dubroeucq noch mit den letzten Lettnerarbeiten und einigen Altären für Ste. Waudru beschäftigt war, und seine Schloßarbeiten in Boussu, Binche und Mariemont in vollem Gange waren, übernahm der Meister noch einen neuen Auftrag: einen

[1] Abb. von Philippeville und Marienburg bei Guicciardini p. 380 (Ausg. Antwerpen 1588).

Rathausbau für Beaumont. Er weilt zweimal zu Aufnahmen in jener Stadt und liefert dann Anschlag und Zeichnung (devise et pourtrait), wofür er die kleine Summe von sechs Livres erhält. Am 15. Februar findet ihm zu Ehren ein Bankett statt und am 23. April wird der Grundstein gelegt, worauf die Bauführung beginnt. Mehrmalige Besuche zur Entscheidung verschiedener Fragen verzeichnen die Rechnungen des Robert Cappelle vom 1. Januar 1547 bis 31. März 1549 über den Bau des Rathauses. Mit dem letzten Besuch des Architekten vom 15. März 1549 scheint der Bau beendet, der im ganzen 4332 Livres kostete.

Der «Bésoigné de Beaumont» von 1608 gibt folgende Beschreibung: «une mayson de ville, scituée et assise au front du grandt marché, est entièrement bastie de pierre de taille, et le surplus de bricques, avec ung comble de bois couvert d'escailles; à laquelle mayson de ville y at une bien belle entrée avec deux rondts piliers aus costés, soustenant le cassy; le tout à l'anticque et rustique; de laquelle porte l'on entre en une allée vaussée; au boult de laquelle allée l'on entre en une petite allée, conduisant droite en une chambre avec cheminée.»

Heute hat ein Neubau, von 1853 bis 1855 errichtet, die Stelle des alten Stadthauses eingenommen. Ein sehr bescheidenes Gebäude gemäß den geringen Mitteln des Städtchens hat hier Dubroeucq zu errichten den Auftrag gehabt. Man entnimmt der Beschreibung, daß es ein einstöckiger, schiefergedeckter Bau ohne Turm mit Renaissanceportal mit verkröpften Säulen, Architrav und Rustikabehandlung war. Auch hier ist also das Lieblingsmotiv des Meisters, das er schon an Lettner und Magdalenenaltar, in Binche und im Waltrudisrelief angewendet hatte, benutzt: die verkröpfte Säule. Beaumont dürfte eines der ersten Renaissancerathäuser in Belgien sein. Ein Kunstwerk konnte mit so geringen Mitteln nicht entstehen.

Das Portal dürfte dieselbe Gestalt gehabt haben, wie das heute noch vorhandene Rathausportal von Binche, obgleich dieses nicht nachweisbar von Dubroeucq herrührt, da die Rechnungen nur von einer Neuzeichnung des Stadtplans und Straßenregulierung durch den Meister im Auftrage Marias nach dem Brande berichten. (C 74.) Die Kommission, bestehend außer Dubroeucq aus den uns von Binche her bekannten Meistern Jean Ansseau und Baudéchon Wery, entschied, daß das alte gotische Stadthaus durch den Brand nicht baufällig geworden sei, und es wurden nur einige innere Veränderungen und Ausbauten vorgenommen.

Ebensowenig ist in Ath ein Kunstwerk Dubroeucqs erhalten.

Der Meister liefert zwar 1560 eine Zeichnung (patron) für ein Schöffenhaus (maison échevinal de la ville) für 16 Livres. Zusammen mit Guillaume Le Prince aus Mons weilt er im Oktober 1560 in der Stadt, um einen neuen Plan vorzubereiten, und beide legen im Dezember einen solchen vor, der nicht den Beifall der Schöffen findet. Darauf fertigen beide am Ort eine Zeichnung (platteforme), um danach wiederum einen neuen Entwurf auszuarbeiten, den sie 1561 in Ath übergeben. Doch scheinen alle diese Aufträge ohne Ermächtigung des Rates der Stadt erteilt zu sein, der sie, nach einer Randnotiz von J. Vivien, conseiller du Roi, nicht bestätigt. Damit scheint der Plan der Erbauung eines Stadthauses aufgegeben, und Dubroeucq wird nur noch für Befestigungsarbeiten und Nutzbauten zu Gutachten, Leitung und Anfertigung von Zeichnungen herangezogen. Ueber den Künstler Dubroeucq erfahren wir bei allen diesen Unternehmungen nichts neues.[1]

Ueber die Kunst des Meisters von Mons sagen auch einige dürftige Nachrichten nichts aus, welche durch glückliche Funde zu unserer Kenntnis gelangt sind. Dubroeucq scheint sich während der Besetzung von Mons durch Ludwig von Nassau diesem angeschlossen zu haben und nach der Rückeroberung zwar begnadigt worden, aber noch mehrere Jahre in seiner Freiheit beschränkt gewesen zu sein. So muß Dubroeucq, als Herr De Bugnicourt am 16. Juli 1573 des Meisters Dienste verlangt, erst den Rat von Mons um Erlaubnis bitten, die Stadt verlassen zu dürfen. Es wird nicht gesagt, zu welchem Zwecke der Künstler gewünscht wird, doch vermutlich zu Bauten. Unter dem 25. Juli desselben Jahres ersucht Philippe de Ste. Aldegonde, de Noircarmes, grand bailli du Hainaut,[2] um Entsendung des Meisters unter Bedeckung nach seinem Schloß in Villers, damit er dort einen Turm baue (y fasse ung tour) und über Verwendung von Holz- und Stein-

---

[1] Vgl. Th. Bernier, Histoire de Beaumont in: Mém. Soc. Hainaut 4e série IV, 1878, p. 225 ss. — E. Matthieu, Le beffroi et l'hôtel de Ville de Binche in: Annales Cercle Mons 1896, XXV, p. 113 ss. — E. Fourdin, Documents concernant Me Jacques Dubroeucq in: Annales Cercle Mons 1864, V, p. 460 und Notice sur l'hôtel de Ville d'Ath, a. a. O., 1865, VI.

[2] Vermutlich derselbe Philippe de Ste. Aldegonde, für den Dubroeucq den Grabstein (?) in der Kathedrale von St. Omer (oben S. 146) nach seinem kurz darauf (1574) erfolgten Tode liefert. In dem Einsetzungsdekret der Kommission »dite des Troubles« vom 24. September 1572 nennt sich Philippe auch seigneur de Bugnicourt (Compte-Rendu Comm. R. hist. 2e série, XI, p. 17). Danach wäre De Bugnicourt und De Noircarmes dieselbe Person und Dubroeucq schon vor seinem Tode mit ihm als Architekt in Geschäftsverbindung.

material entscheide (entendre et ordonner sur les bois que pierres qu'il convient employer). Dubroeucq einen Tag Urlaub nach Frasnes zu geben, «por veoir quelq̄ ouvraige», bittet am 22. April 1574 Herr De Longueval, seigneur de Vaulx, Gouverneur von Mons.[1] Ob diese Herren nur Gutachten von Dubroeucq begehrten, oder ob es sich um laufende Arbeiten an ihren Schlössern handelte, deren leitender Architekt er war, das geht aus diesen kurzen Nachrichten nicht hervor.

Endlich ist noch Kunde von einer Arbeit für Ste. Waudru auf uns gekommen, wo er sein Meisterwerk vor dreieinhalb Jahrzehnten begonnen hatte. Der Meister, der sein langes Leben unseres Wissens nur in Renaissance geschaffen hatte, kehrt als bejahrter Mann noch einmal zur Gotik zurück und zeichnet im Jahre 1571 «aulcuns patrons servantes aux montées et portes pour entrer cy-après à icelle église madame Ste.-Wauldrud, par le grant portal.»[2] Sollte die heutige Disposition des Hauptportals von Ste.-Waudru damals nach dieser Zeichnung Dubroeucqs gearbeitet sein? Unter den genannten «montées» ist vermutlich die Treppenanlage am Hauptportal gemeint, die vom Kirchhof zum Niveau der Kirche emporführte. Die heutigen Aufgänge vor dem Hauptportal sind erst im vorigen Jahrhundert nach Beseitigung des Kirchhofs angelegt.

---

[1] Vgl. Compte-Rendu Comm. R. hist. 2e série, XI, p. 43 et 46 und Notes de Pinchart, carton 12. — Mons, Staatsarchiv, Akten über «Surprise de la ville de Mons».

[2] Comptes du chapitre de Ste. Waudru de 1571; Lacroix, Recherches sur Du Broeucq p. 23 und Dévillers, Mémoire.

IX.

KRITIK DER LEBENSNACHRICHTEN.

Geburtsort. — Geburtszeit. — Der Name und seine Schreibung. — Italien und sein Einfluß. Skizzenbücher. — Leben in Mons. — Prozeß. — Todesdatum. — Dubroeucq der Jüngere.

Als Geburtsort Dubroeucqs wurde zuerst nach Guicciardinis Nachricht von «Jacopo Bruecq nato vicino a S. Omero gentilhuomo»[1] St. Omer angesehen, Vinchant und Boussu nannten Mons. Lacroix wies aus zahlreichen Aktenstücken nach,[2] daß die Dubroeucqs eine Monteser Familie und schon vor dem Künstler hier ansässig sind. Ein Maler Antoine Dubroeucq kann sein Vater gewesen sein. Demgegenüber hat Ruelens[3] geltend gemacht, daß die zweite 1581, also bei Lebzeiten des Meisters, erschienene Ausgabe von Guicciardini die obige Angabe aufrecht erhält, daß es ein Dorf namens de Brecq oder Broeucq in der Nähe von St. Omer gibt,[4] und daß endlich in St. Omer im XVI. Jahrhundert eine Adelsfamilie du Breucq nachweisbar ist, von der zwei Mitglieder auf Grabsteinen in St. Bertin erwähnt waren,[5] womit der Zusatz «gentilhuomo» oder «gentilhomme de race» seine Erklärung fände. Der Stich der «Iconographie» mit seiner späten Inschrift sagt nichts über den Geburtsort aus, nennt nur den Ort der Tätigkeit des Meisters. Es ist doch sehr unwahrscheinlich, daß ein Künstler, der sein Leben lang für Geld arbeitet und selbst kleine Aufträge wie Beaumont und Ath nicht

---

[1] Franz. Ausg. Arnhem 16 . .: «Jacques Brucq natif d'auprès de St. Omer Gentil-homme de race». — 1. franz. Ausg. Antwerpen 1567: «Jacques Brouc, nays auprès de Saint-Omer gentilhomme».

[2] Recherches, p. 2 ss.

[3] Bibliophiles de Mons nº 25, p. 54 ss.

[4] Marchal (Sculpture belge, p. 317) vermutet als Herkunftsort den Flecken Breucq, bei Flers, nahe Mouscron.

[5] Bibl. de Bourgogne Ms. nº 21 757 fol. 12 vº et 34 vº.

ablehnt, der in Mons in bürgerlichen Verhältnissen lebt und eine Zimmermannswitwe heiratet, einer audomareser Adelsfamilie soll entsprossen sein. In jener Zeit wird kaum ein Mitglied einer vornehmen Familie, berufen zu Kriegs-, Staats- und Kirchendienst, einen Beruf ergriffen haben, der damals vom Handwerkerstande geübt wird und durchaus nicht im Norden die Schätzung, wie zur gleichen Zeit in Italien, genießt. Jene Bezeichnung als «gentilhomme de race» ist eine Floskel der Zeit jenes späten holländischen Herausgebers und bedeutungslos. Andrerseits — nimmt man Mons als Geburtsort an — wird es sehr verständlich, daß das Kapitel gerade Dubroeucq zu jenem großen Auftrag aus Rom beruft, der vielleicht nur mit Unterstützung der Stadt oder der reichen Damen des Kapitels die kostspielige Italienfahrt überhaupt unternehmen konnte. Demnach ist es sehr wahrscheinlich, daß Dubroeucq trotz des sicherlich schwerwiegenden Zeugnisses Guicciardinis, der in seinem originalen Texte sich meist als zuverlässig erweist, in Mons, nicht in St. Omer, geboren ist, daß der Antwerpener Gewährsmann des Florentiners geirrt hat. Sicherheit kann das vorliegende Material nicht geben.[1]

Ebenso ist das genaue Geburtsdatum nicht feststellbar, da eine literarische Nachricht fehlt, und nach Lacroix[2] die Taufregister nicht bis in den Anfang des Jahrhunderts hinaufreichen. Einen Anhalt geben zwei Tatsachen. Dubroeucq kehrt 1535 im Besitz einer eingehenden Kenntnis der Skulptur und Architektur Roms nach Mons aus Italien zurück und zeichnet den Lettnerentwurf, der einen Meister einer gewissen Reife voraussetzt. Er stirbt 1584. Daraus folgt, da er 1535 mindestens fünfundzwanzigjährig gewesen sein und die Mitte der achtziger Jahre wohl kaum überschritten haben wird, daß er zwischen 1500 und 1510 geboren ist.

Der Name bedeutet «Sumpf» und ist also ein Synonym des heute noch häufigen «Dumarais» oder «Desmarais». Man erstaunt, wieviele Möglichkeiten der Schreibung und Verdrehung dieser Name bietet. Man findet: Brueeq, Brucq, Brouc bei Guicciardini, Du Brucque bei Boussu, du Bruequet, du Bruequez bei Vinchant. Erhebliches leisten die alten Schriftsteller: Dubreuq, Dubrucq, Brucq, Brock, Breuck, Bruca (Vasari), Beuch (Baldinucci), Bench. Fast unkenntlich ist der Meister bei Lommazzo als Ciaco Bergamengan, Jacob von Bergen,

---

[1] Vgl. E. Wallets überzeugende Ausführungen auf heute hinfälliger Grundlage (Cathédrale de St. Omer, p. 79 ss.) und Monnecove, sculptures de Jacques Dubroeucq, p. 359 ss.

[2] Recherches, p. 2 s.

was Füßli nachschreibt. In den Zivilakten Lacroix' ist die Mannigfaltigkeit noch groß: Dubroecq, Du Broecq, Du Broecque, Du Bruecq, Du Breucq, Du Broec, Dubroecquet, Dubruecquet, Dubreucquet. In den Akten für den Lettner und die Schlösser Binche und Gent finden sich nur: du Broeucq, du Broecque, du Breuck, du Breucq und Du Broeuch. Doch selbst die Quittungen des Meisters und eigenhändigen Unterschriften zeigen neben Du Broeucq, auch Broecq, und auf demselben Blatt finden sich einmal (B 7 und 8) zwei verschiedene Unterschriften: du brouecq und du broeucq. Schwankt doch selbst in den drei Signaturen von Skulpturen der Künstler zwischen diesen beiden Namensformen: Du Brouecq (Auferstehung), Du Broeucq (Croy), Du Brouecq (Madonna). Lacroix hat mit Recht die jetzt allgemein übliche Namensform Du Broeucq festgestellt, und wir wenden nach moderner Ueblichkeit die zusammengezogene Form Dubroeucq an.

Daß Dubroeucq in Italien war, geht mit Sicherheit aus seinen Werken hervor. Die literarischen Nachrichten bezeugen es zwar, bringen aber entweder Fabeln oder konventionelle Schriftstellernachrichten, wie sie von fast allen niederländischen Künstlern der Zeit berichtet werden. Die Italienreise gehört zum Inventar der Künstlerbiographie der Zeit. Vasari nennt ihn Jacopo Bruca. Vinchant berichtet (1632), daß das Kapitel von Ste. Waudru ihn aus Rom herbeigerufen habe (appellèrent de Rome) als renommé ouvrier de son temps en Italie. Weniger glaubhaft klingt die Fabel, daß sein Meister, den er einst in Rom hatte, auf die Kunde der Vortrefflichkeit seiner Leistung am Lettner ausdrücklich nach Mons gereist sei, durchaus das Auferstehungsrelief kaufen wollte und wenigstens einige Zeichnungen und Modelle des Hauses des Künstlers mitnahm.[1] Boussu sagt nur, daß man den Meister aus Italien kommen ließ.

Wichtiger ist die Sprache der Werke. Schon der Lettnerentwurf verrät in den Statuen einen Einfluß der malerischen Figurenzeichnung der letzten Stanzen und der späteren Zeit Sansovinos, der beim Uebergang zur plastischen Ausführung verschwindet. Die sistinische Decke äußert in der Wahl des Genesiscyklus ihre Nachwirkung. Der Meister der Rundreliefs kennt die Disputa, derjenige der Geißelung die Komposition Michelangelos, derjenige der Christusstatue die Figur

[1] Que son maistre qu'il avoit eu à Rome entendant l'excellence de sa besoigne, print bien la peine de venir de par-deça; où estant venu, présenta grande somme de denier aux chanoinesses pour luy laisser eslever la pièce de la résurrection; ce qu'il ne luy fut pas accordé. Touttefois, emporta plusieurs patrons et modelles de la maison dudit du Bruequez.

von S. Maria sopra Minerva. Die Kardinaltugenden sind ohne als Vorbilder dienende Skizzen nach antiken Gewandstatuen undenkbar, im Glauben sind Details einer Skizze nach Sansovinos Gerechtigkeit aus S. Maria del Popolo verwendet. Die Kenntnis der rafaelischen Madonna ist Voraussetzung für die Entstehung des Madonnenreliefs von St. Omer. Der Einfluß der anatomischen Formenbehandlung Michelangelos äußert sich besonders in der Darstellung der Gelenkfunktionen, welche Dubroeucq sicherlich nicht aus sich selbst so entwickelt hat. Es ist anzuerkennen, daß ihn vor Uebertreibung der michelangelesken Formenbehandlung, die z. B. bei Marten von Heemskerk so unangenehm ist, sein plastisches Gefühl bewahrt hat.

Die wichtigste Nachwirkung des Aufenthalts Dubroeucqs in Italien ist die Veränderung seines Stils. Sicher ist er im Norden in der realistischen Tradition der Altarschulen aufgewachsen und hat Nischenreliefs und Figürchen bilden gelernt. Sein statuarischer wie Reliefstil verändert sich entscheidend durch Aufnahme der Ideen der Hochrenaissance. Da oben[1] darüber eingehend gesprochen worden ist, so genügt es hier, die wichtigsten Momente dieser Wandlung anzuführen. Dubroeucq lernt monumentale Statuen komponieren, sie organisch und architektonisch aufbauen, sie ponderieren, die Bedeutung des Stellungs- und Bewegungsmotivs und des Kontraposts verstehen, die Form stilisieren durch Fortlassen der unwichtigeren und Betonung und Ausprägung der großen wesentlichen Formen. Sein Schönheitssinn wird durch Berührung mit der italienischen feinen Formenempfindung, seine Technik durch unerreichbare Vorbilder entwickelt. So verändern sich auch seine Anschauungen über das Relief. Er lernt das antike Relief in der Anwendung der Renaissance bilden, es stilmäßig behandeln durch Ausgehen von einer künstlerischen Idee, vom Gesetz, das der Künstler sich selbst im Einzelfall schafft, ohne unter dem Zwange des Modells und des Figürchens, der geforderten Szene und des vom Besteller erwarteten Sachinhalts zu stehen, wie der nordische Meister bei der Bildung des Nischenreliefs. Architektonischen Bau, auf Grundlage einiger einfacher mathematischer Figuren, Symmetrie, Kontrapost lernt er verstehen und anwenden. Die Erkenntnis bricht sich Bahn, daß nur in einem Format einer gewissen Größe plastische Probleme sich aufwerfen und lösen lassen, daß ein großer monumentaler plastischer Stil sich in beschränktem Raume in Statuette und kleinen Kästchen nicht entfalten läßt, daß zu gesetzmäßig-orga-

[1] S. 70 ff.

nischem Aufbau der Komposition Linien und Formen von einer gewissen Räumigkeit nötig sind. Daß Dubroeucq diese leitenden Probleme der Hochrenaissance erfaßt hat, und daß sie daheim weiter wachsen und in Werken lange darauf ihre Zeugungskraft in ihm bewähren, das wird demjenigen als ein großes Verdienst erscheinen, der betrachtet, wie wenig die niederländischen Bildhauer im allgemeinen in Italien verstehen, und wie sie sich nur an Kleinlichkeiten und Aeußerlichkeiten, meist nur ans Ornament halten, wie z. B. Cornelis Floris.

Hieraus geht hervor, daß Dubroeucq hauptsächlich in Rom gewesen sein wird, da alle Denkmäler, die einen nachweisbaren Einfluß auf ihn üben, sich in Rom befinden, und daß Michelangelo, Rafael und Andrea Sansovino diejenigen Meister sind, die am nachhaltigsten auf ihn einwirken. Den Aufenthalt in einer andern Stadt, z. B. Florenz oder Venedig, lassen seine Werke nirgends bestimmt erkennen. Rom kann ihm alles gegeben haben, was später zum Leben wiedererwacht.

In der Architektur wird das Studium der antiken Reste naturgemäß die Hauptsache gewesen sein, da man auf die Durchbildung der «Ordnung» nach Vitruv und dessen Uebersetzern und Nachfolgern einen großen Wert legte. Einige Lieblingsmotive, die er vermutlich mit Vorliebe gesucht und skizziert hat, sind zu bemerken: die verkröpfte Säule vor dem Pilaster (in fast allen Werken), das Portal, das sie verwendet (Ecce homo, Geißelung, Waltrudisrelief, Binche, Beaumont), die offene Galerie des palazzo (Schlösser), das Kuppelproblem (Binche), der Sansovinosche Kompositionstypus (Magdalenenaltar), der Konstantinsbogen (Binche). Nirgends hat er dies alles so vollständig finden können, als in Rom.

Da außer den Säulenschäften des Magdalenenaltars sämtliche sehr zahlreiche Ornamentik Dubroeucqs verloren ist, so kann man über sie nicht urteilen. Nach den Schäften scheint sie nicht so sehr in der Richtung der in den Niederlanden so beliebten Grotteske, sondern mehr in der Art Sansovinos sich gebildet zu haben. Der Sinn für Ornamentik fehlte ihm keineswegs, wie die Dekoration der Rüstungen und Geräte beweist (Croy, Verurteilung, Lettner- und Gestühlornamentik, Träger Tafel XXXVIII). Hieraus ergibt sich, daß Dubroeucq sich hauptsächlich, vielleicht ausschließlich, in Rom wird aufgehalten haben.

Als Zeit seines Aufenthalts sind die Jahre vor 1535 sicher anzunehmen. Später ist er nicht mehr in Italien gewesen, da von 1535 bis zu seinem Tode 1584 sein nachweisbarer beständiger Wohnsitz

in Mons ist. Daß er in die Werkstatt eines bestimmten Meisters in Rom eingetreten, ist trotz der Erzählung Vinchants zu bezweifeln. Rafael stand er seiner geistigen Eigenart nach näher als Michelangelo, dem er die meisten Ideen verdankt. Rafaelische Schönheit und Linien- und Formenfeinheit ist ihm eher erreichbar, als titanische Formengewalt. Man prüfe die Kreuztragung, den Christus und das Madonnenrelief. Sansovino ist er — sieht man von dessen italienischer Formenempfindung und traditionellen technischen Virtuosität ab — an Ernst und Tiefe der Auffassung von Relief und Freistatue, sowie an Charakter in seinen eigenhändigen Werken sogar überlegen. Seine Werkstattarbeiten sind an Flachheit jenen Sansovinos unangenehm ähnlich, ohne italienische Technik.

Ueber die Art des Studiums Dubroeucqs — es ist die regelmäßige Methode des Studiums nordischer Meister der Zeit in Rom — geben die Skizzenbücher Auskunft. Wären eine größere Zahl dieser Skizzenbücher aus der Zeit erhalten, so könnte man die Bahnen der Uebertragung klar zeichnen. Folgende Fragen sind hierbei regelmäßig zu beantworten: was wird skizziert, wie wird skizziert, wie wird es daheim in den Werken verwendet? Von Skizzenbüchern sind, außer dem Codex Coburgensis und Pighianus, dem Codex Ursinus des Vatikan und dem Codex Berolinensis, antiken Inhalts, außer den Skizzenbüchern Sangallos im Vatikan (früher Barberina), Siena und den Uffizien, dem Codex Escorialensis aus dem Kreise Sangallos und dem des Cassiano dal Pozzo aus dem XVII. Jahrhundert (Windsor), die von Italienern herrühren, die folgenden erhalten:

1. Zwei Skizzenbücher Marten von Heemskerks, 1532—1536. Berlin, Kupferstichkabinet.

2. Skizzenbuch zwischen 1536 und 1549 von Niederländern, vermutet u. a. Hans Bock, Lambert Lombard. Basel, Kunstsammlung.

3. Drei Blätter von Melchior Lorch 1551 und 1559. Auktion Mitchell, Frankfurt a. M. 1890.

4. Stich Cooks von 1553 von Palazzo Valle-Capranica nach unbekannter Vorlage.

5. Skizzenbuch des Pierre Jacques von Reims, 1572—1577. Paris, Kupferstichkabinet.

6. Skizzenbuch von einem Niederländer um 1583. Cambridge.

7. Jan de Bisschop, Paradigmata graphices variorum artificum,

Haag 1671. Stiche nach vorwiegend römischen Zeichnungen verschiedener niederländischer Künstler, darunter Heemskerk.[1]

Von Dubroeucq besitzen wir kein Skizzenbuch und doch kann man sich nach den vorhandenen, besonders nach dem gleichzeitigen des Marten van Heemskerk und dem späteren des Pierre Jacques, sehr wohl eine Vorstellung von demselben machen. Es sind darin Skizzen nach antiken Gewandstatuen (vgl. Heemskerk, Melchior Lorch, Pierre Jacques, sehr zahlreich), viele Architekturdetails, besonders Säulen, Basen, Postamente, Kapitelle, Architravstücke, Verkröpfungen, Portaldispositionen, Säulenhöfe, Arkaden, Galerien und viele Ornamentmotive von Architraven, Säulenschäften, Manenaltären, Sarkophagen, Cippen, Geräten, Triumphbögen, ferner antike Rüstungen, Kopfbedeckungen, Fußbekleidungen, Schilde etc. zu vermuten. Reliefdispositionen,[2] besonders nach Sarkophagen, Köpfe, Statuen und Statuenfragmente wird er besonders in den Antikensammlungen der Paläste Belvedere, Valle-Capranica, Maffei, Cesi, Carpi, Galli, Santacroce, Medici, Farnese, Sassi und auf dem Capitol, die anscheinend den Künstlern sehr liberal zugänglich waren und stets wiederkehren, gezeichnet haben. Anatomische Studien nach der Antike und besonders nach Michelangelo sind in großer Zahl zu erwarten. Für alle diese Details findet man viele Beispiele in den genannten Skizzenbüchern, sie werden den Grundstock jedes Skizzenbuches gebildet haben, das in jeder Werkstatt des nordischen Renaissancemeisters, der in Italien gebildet ist, eine wichtige Rolle wird gespielt haben, ein Hauptbildungsmittel der Schüler und ein wichtiger Faktor der Uebertragung italienischer Kunst ist. Daneben wird jedes Skizzenbuch seine Blätter gehabt haben, die besonders beachtete Lieblingswerke notierten. So wird Dubroeucq Madonnenkompositionen, die Geißelungskomposition, und Christusstatue Michelangelos, Sansovinos Popologräber, den Konstantinsbogen u. a. aufgezeichnet haben. Daneben pflegen die Naturstudien wenig zahlreich und vernachlässigt zu sein. Am ehesten findet

---

[1] Vgl. Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom, Leipzig, 1881; Müntz, Antiquités de Rome, 1887 und Revue archéol. 1884, I, 296; J. Springer, Jb. prß. KS. 1884, S. 327 und 1891, S. 118 und in den Gesammelten Studien für A. Springer; grundlegend: A. Michaelis, Arch. Jb. 1890, V, 5, 1891, VI, 125 und 218, 1892, VII, 83, ferner Röm. Mitt. 1891, 1 und Zeitschr. bild. K. N. F. II, 184; S. Reinach, L'Album de Pierre Jacques de Reims, Paris 1902 (erste Gesamtpublikation); C. v. Fabriczy, die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo, Stuttgart 1902; die Publikation des Escorialensis durch Egger-Michaelis durch das Wiener Arch.-Inst. ist zu rwartene. Die übrige Literatur bei Michaelis und Reinach.

[2] Vgl. die Skizze eines Abendmahls bei Pierre Jacques pl. 96bis.

man noch Tiere. Die großen Werke, wie die Stanzen, die Sistina, zahlreiche Tempel und berühmte Statuen wird Dubroeucq auch in Stichen mitgenommen haben, deren Vorhandensein in einer nordischen Renaissancewerkstatt ebenfalls zu vermuten ist. Durch diese Studien vorbereitet, kehrte Dubroeucq 1535 auf den Ruf des Kapitels von Ste. Waudru aus Rom nach Mons zurück.

Ueber des Meisters Leben in Mons liegen eine Anzahl sicherer Nachrichten vor.[1] Ob jener Maler Antoine Dubroeucq sein Vater, ist nicht sicher, aber möglich. Um das Jahr 1545, also um die Zeit der Vollendung des Lettners und des Beginns des Schloßbaus in Binche, heiratet er Jacqueline Le Roy, Witwe des Zimmermeisters Jean Le Beau. Er erhält bei dieser Gelegenheit vom Kapitel von Ste. Waudru einen silbernen Becher (A 30). Die Ehe bleibt kinderlos, Jacqueline stirbt vor dem Meister. Eine Schwester Anne Dubroeucq ist mit Guillaume Daquin verheiratet und hat eine Tochter Louise, im Jahre 1582 Gattin von Louis Finet, aus welcher Ehe wiederum eine Tochter Jeanne erwähnt wird.[2]

Im Jahre 1544 kauft er ein Haus rue derrière l'hôtel de Chimay bei dem Hospital der Grauen Schwestern von Guillaume Le Prince. Ob er es umgebaut hat und ihm eine Architektur von Bedeutung gegeben, ist ungewiß, da jene Fabel Vinchants von seinem römischen Meister, der Zeichnungen und Modelle seines Hauses mitgenommen habe, wohl

---

[1] Lacroix, Recherches I, p. 2 ss.; Pinchant, notes ms., carton 12.

[2] Antoine Dubroeucq (?)

Jacques Dubroeucq verm. mit Jacqueline Le Roy Witwe von Jean Le Beau	Anne Dubroeucq verm. mit Guillaume Daquin | Louise Daquin verm. mit Louis Finet | Jeanne Finet

Hieraus folgt, daß Dubroeucq keinen Sohn und wahrscheinlich auch keinen Neffen gehabt hat — denn er hätte ihn sonst in einem seiner Testamente wohl zugleich mit seiner Nichte bedacht —, daß also der fabelhafte Jacques Dubroeucq der Jüngere weder sein Sohn, noch sein Neffe ist. — Wenn Lacroix aus dem Aktenstück p. 8 auf die Existenz eines Bildhauers Jean Dubruecquet, vielleicht eines Bruders, schließen will, so irrt er. Es werden dort die Besitzer von unseres Meisters Wohnhaus aufgezählt: Lenssacq, Prince, Jacques Dubroeucq, Louise Finet und Erben. Jean ist verschrieben für Jacques und die erwähnte Person unser Dubroeucq.

nur eine lokale Anekdote ist, die den Wert des Auferstehungsreliefs verdeutlichen will. Er scheint dieses Haus bis zu seinem Tode bewohnt zu haben. Seine Werkstatt befindet sich in der «escolle des povres enffans» (A 33) rue Samson, heute Ecole moyenne de l'Etat.[1] Eine andere lokale Tradition berichtet,[2] daß an der Fassade die Statuetten von fünf Tugenden: Glaube, Hoffnung, Liebe, Gerechtigkeit und Stärke sich befunden haben, die Namen in einem Stein darunter eingegraben. Zur Zeit der französischen Revolution nahm man sie fort und malte über die Inschrift: «Liberté, Egalité, Fraternité ou la Mort.» Später wurden diese Worte entfernt, und die Namen der Tugenden waren bis 1823 sichtbar. Seitdem sind sie verschwunden, vermutlich gelegentlich eines Umbaus. Die Straße hieß später rue des Cinq Visages, wohl nach den Statuen, darauf rue des Jésuites, heute rue d'Epinlieu.[3] Das Haus bietet heute nichts bemerkenswertes. Von zwei letztwilligen Verfügungen über sein Wohnhaus berichten die Akten. Die eine von 1555 nennt drei Kategorien von Erben, die nacheinander erbberechtigt an seinem Hause sein sollen, seine Frau Jacqueline und eventuelle Kinder, zweitens eine eventuelle zweite Frau und deren Kinder und drittens seine Schwester Anne und deren Erben. Im Jahre 1582, zwei Jahre vor seinem Tode, schenkt er dasselbe seiner Nichte Louise Finet, geb. Daquin. Am 25. August 1554 gewährt er eine Rente gegen Verpfändung eines Hauses,[4] und später wird ein Haus rue de la Grande Guirlande als ihm gehörend genannt, vermutlich ein Zinshaus.

Seitdem er durch den Lettner von Mons seinen künstlerischen Ruf begründet hat, lebt er als wohlhabender Bürger in Mons. Er besitzt drei Häuser, die er aus den Erträgen seiner großen Werke Lettner, Grabmal Croy, Boussu, Binche erworben hat. Seit 1545 bezieht er von Maria ein Jahresgehalt von 200 Pfd., das 1556 auf 100 Pfd. reduziert und 1559 gestrichen wird, seit 1555 ein Gnadengehalt von 200 Pfd. von Karl, das von Philipp bestätigt wird, und in dessen Genusse er bis zu seinem Tode bleibt.

Vom Jahre 1572 ab finden wir den gealterten Dubroeucq noch in politische Vorgänge in Mons und in einen Prozeß verwickelt. Am 24. Mai 1572 hatte Ludwig von Nassau im Einverständnis mit seinem Bruder und dem Könige von Frankreich die Stadt Mons durch eine

---

[1] Nach Devillers bei Pinchart.
[2] Nach Lacroix und Devillers.
[3] Nach Devillers bei Pinchart.
[4] Pinchart, a. a. O.

List besetzt, indem er durch eine gemeinsame Aktion der Franzosen und Wilhelms von Oranien die Besiegung Albas erwartete. Seit der Bartholomäusnacht (24. August) änderte sich die Politik Karls IX. und Oranien konnte den Bruder nicht entsetzen. So mußte er am 19. September an Herzog Alba gegen freien Abzug kapitulieren. Der Magistrat von Mons war dem Grafen feindlich gesinnt, die Arbeiterbevölkerung hingegen stand in seinem Sold. Es scheint, daß sich Dubroeucq in dieser Zeit kompromittiert hat, indem er als Festungsbaumeister bei den Verteidigungsarbeiten im Dienste Ludwigs tätig war. Nach der Kapitulation scheint er geflohen, dann aber zurückgekehrt zu sein. Es wurde ihm der Prozeß gemacht, der nicht zu seiner Verurteilung führte. Er wurde begnadigt und nur verurteilt, den Protestantismus, den er vermutlich damals angenommen, abzuschwören und eine Statue für den Bartholomäusaltar in Ste. Waudru zu arbeiten.[1] Noch im April 1574 war er jedoch in seiner Freiheit beschränkt und «suspekt» und durfte Mons nicht verlassen.[2] 1575 scheint er freigelassen worden zu sein.[3] Seine gelinde Behandlung wird er vermutlich seiner Eigenschaft als kaiserlicher Hofkünstler und seinen geschäftlichen Beziehungen zu den beiden entscheidenden Gerichtsherrn Herrn de Longueval, Gouverneur von Mons, und Philippe de Ste. Aldegonde, de Noircarmes, Groß-Bailli des Hainaut,[4] verdanken. Giovanni Bologna soll sich auf die Kunde von seines Lehrers

---

[1] Vgl. Devillers, Inventaire analytique des Archives de Mons, Chartes II, p. LXIX ss. Dort die Lit. und Aktennachweise; vgl. besonders p. LXXVIII. — Altmeyer, Une succursale du tribunal du sang, Bruxelles 1853; Gachard, Bull. Acad. 1e série XVI, 50; Annales Cercle Mons 1888 XXI, 130; Mémoires Soc. Hainaut 4e série 1875 I, 420; Compte-Rendu Comm. hist. 2e série 1858 XI, 13 ss. et 4e série 1877 IV, 211 ss. — Die Nachricht über Verurteilung zur Lieferung der Bartholomäusstatue findet sich bei Rahlenbeck, Les derniers protestants de Mons, Bruxelles 1854, p. 5. Da es mir nicht gelungen ist, das Schriftchen buchhändlerisch oder durch die Bibliotheken Brüssel, Gent und Mons zu erlangen, so konnte ich die Begründung dieser vermutlich aus den Akten stammenden Nachricht nicht nachprüfen.

[2] Vgl. Compte-Rendu Comm. R. hist. 2e série XI, p. 43 et 46 und Notes de Pinchart, carton 12.

[3] Unter den Akten in Mons findet sich ein leeres Fascikel «Procez maistre Jacques du Broecq avec coppie de son discours». Aber die Akten finden sich weder in Brüssel noch in Mons und scheinen nach Madrid geschickt worden zu sein. Devillers vermutet sie im Archiv der Inquisizioni in Madrid. So lange sie fehlen, kann man über den Grund seiner Verhaftung nichts sicheres aussagen. Sein Name findet sich auf einer Liste von Personen, die den Protestantismus abschwuren vom 15. Juni bis 15. September 1574 (Brüssel, Generalarchiv, Conseil des Troubles). Requesens ließ viele Gefangene vom April 1574 ab frei. Unter 32 «prisonniers eslargiz» findet sich «Mr Jacques du Broecq». (Mitteilungen Devillers'.)

[4] Vgl. oben S. 192 f.

Gefangenschaft um die Freilassung Dubroeucqs durch Vermittlung des Großherzogs von Florenz bemüht haben.[1]

Es ist interessant zu verfolgen, wie die Kenntnis des genauen Todesdatums Dubroeucqs entstand. In den «Recherches» vermutete Lacroix den Tod des Meisters um 1582, weil er in diesem Jahre sein Wohnhaus seiner Nichte schenkte. Durch Zufall entdeckte Pinchart im Brüsseler Archiv das Gesuch Poivres, ihm das seit 1585 durch Dubroeucqs Tod vakante Jahresgehalt zu verleihen (D 22[4]), und stellte mit diesem Anhalt in den Rechnungen der Domänen von Mons, wo das Jahresgehalt gebucht ist, als Todesdatum den 30. September 1584 fest, worauf Lacroix in den «Draps de mort» des Kapitels von Ste. Waudru folgenden Eintrag fand: «le 3 octobre (1584) ung estat de bourgois pour M[e] Jacques, tailleur d'images, pensionaire du Roy X l».

Von einem Künstler Jacques Dubroeucq berichtet Milizia,[2] er habe 1621 in St. Omer und 1634 in St. Ghislain bemerkenswerte Bauten errichtet. Er wurde mit unserem Dubroeucq identifiziert und auf ihn der Stich der «Iconographie» bezogen. Eine Freundschaft mit Van Dyck wurde frei hinzuerfunden, und so entstand eine Künstlerpersönlichkeit, die den zufällig um 1621 errichteten Lettner von St. Bertin, ein neues Kloster in St. Ghislain, ebenso wie den Lettner von Mons und Schloß Binche errichtet haben sollte. Auch Kapellenschranken der Kathedrale von St. Omer wurden hinzuvermutet. Schon Wallet wies darauf hin, daß hier zwei Persönlichkeiten vorliegen müssen, da Werke von 1535 bis 1634 mit ihr in Verbindung gebracht werden. So wurde Dubroeucq der Jüngere zum Sohn oder Neffen des Aelteren gemacht. Die Familientafel[3] lehrt, daß der Künstler von Mons weder Sohn noch Neffen hatte. Der Stich stellt den Meister des Waltrudisreliefs dar.[4] So bleiben dem Enterbten nur der Lettner von St. Bertin und das Kloster von St. Ghislain.

Als letzten Rest des Lettners bezeichnete eine lokale Tradition die Christusstatue von St. Denis. Sie wurde als Dubroeucq dem Aelteren gehörend nachgewiesen.[5] Der Lettner wurde oben (S. 145) beschrieben. Ueber seinen Meister ist nichts bekannt. Hat ihn Dubroeucq der Jüngere

---

[1] Da Desjardins (Jean Bologne, p. 14) keine literarische Quelle für die Nachricht angibt, so scheint sie aus Foucques' Aktenauszügen zu stammen und gesichert zu sein.

[2] Ihm folgen Algarotti, Felibien, Pingeron.

[3] Oben S. 201.

[4] Oben S. 130.

[5] Oben S. 145.

errichtet, so ist er ein ziemlich unfreier Nachahmer des Meisters von Mons. Monnecoves Attribution einiger Kapellenschranken der Kathedrale von St. Omer ist ohne Anhalt.

In St. Ghislain errichtete im Jahre 1635 Abt Trigault einen neuen Flügel im Klosterhof, enthaltend Kapelle, Bibliothek und Krankensaal, zum großen Mißvergnügen der Mönche wegen Zerstörung ihres Gartens und weil der Neubau «mal conçu et peu commode» sei. Sonst verzeichnen die genauen Angaben der «Annales de St. Ghislain»[1] nichts, vor allem keinen Neubau der Abtei, der sicher nicht stattfand, weil er sicher hier berichtet wäre. Hat der jüngere Dubroeucq diesen Einbau errichtet, so war es keine große Leistung.

Demnach bleibt für den jüngeren Dubroeucq nicht eine einzige faßbare Nachricht, da dem Forschenden seine Person in Nichts zerrinnt. Nur die Nachricht Milizias von zwei Werken bleibt. Sollte hier nicht ein Schriftstellerirrtum, eine Verwechslung mit dem damals noch bekannten Meister des Lettners von Mons und des Schlosses Binche vorliegen?

[1] Annales Cercle Mons 1897 XXVI, p. 70 s. — Petit, Histoire de St. Ghislain in: Mém. Soc. Hainaut, 3e série 1871 s. VII enthält nichts.

X.

LEBEN UND WERKE. ENTWICKLUNG, PERSÖNLICHKEIT UND HISTORISCHE STELLUNG.

Im ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts wurde Jacques Dubroeucq, wahrscheinlich in Mons, geboren. Seine erste Ausbildung dürfte er in einer der zahlreichen niederländischen Werkstätten erhalten haben, in denen Holz- und Steinaltäre hergestellt wurden. Ob ein Lokalmeister von Mons, ob einer der großen Altarbildhauer von Brüssel und Antwerpen sein Lehrer gewesen, ist unbekannt. Ueber die Stilrichtung seines nordischen Meisters kann man deshalb nicht urteilen, weil der Schüler damals wohl noch keine selbständigen Aufträge ausführte und der italienische Aufenthalt die Spuren der nordischen Werkstatt verwischt hat.

Welche Motive mögen den jungen Bildhauer veranlaßt haben, über die Alpen zu ziehen? Die einheimische realistische Malerschule der Nachfolger der Eyck, Dirk Bouts, Rogier und Memling hatte sich damals ausgelebt, man war müde, diese tausende von werkstattmäßig hergestellten Altäre mit den Typen der Festspiele zu bilden und zu beschauen. Der reine Realismus fand kein Interesse mehr. Reisen und Kriege hatten die Kenntnis Italiens verbreitet. Auch die von Frankreich fertig übernommene Gotik bot keine neuen ungelösten Probleme mehr, und die dekorativen Virtuosenstücke der Spätgotik interessierten nur noch wenig. Man war weit genug, jene überlegene italienische Kultur zu verstehen; doch fehlte es an einheimischen Kräften, ihr ernstlich etwas Eigenes, Gleichwertiges gegenüberzustellen. Aus diesem Gefühl der Ohnmacht gegenüber überlegenen geistigen Werten, des eigenen Unwerts gegenüber der Vortrefflichkeit jener Leistungen entstand eine starke Zeitströmung, die sich einen Fortschritt nur durch Studium jener geistigen Werte versprach. Nach Italien waren Aller Blicke ge-

richtet, nur in Rom schien den jungen triebkräftigen Naturen ein Fortschritt, eine Rettung aus der nordischen Stagnation durch Aneignung der dort lebendigen Kunstideen möglich. Dort waren damals alle bewegenden Kräfte der Kunst Italiens vereint. Dem Gelehrten konnte das leichter übertragbare Buch vielleicht die Romfahrt ersparen, dem bildenden Künstler nur die Kenntnis der Werke selbst die ersehnten Anschauungen und Ideen gewähren. Man sah, daß selbst starke Talente, die unter Ablehnung Italiens einen eigenen neuen Weg suchten, nicht vorwärts kamen und nach kurzem Aufschwung erfolglos ihre Kraft verbrauchten. Dasjenige, wonach der Norden, bewußt oder unbewußt, strebte und verlangte, was er aus sich selbst wegen mangelnden Formensinns nicht entwickeln konnte, was die Italiener durch Naturanlage und Vorbilder gefunden hatten: das war der Stil, die Formenbehandlung nach einem Gesetz, nicht nur Naturnachbildung, sondern Arbeit nach einer Idee, die der Meister bei jedem Werk aus seiner Aufgabe sich zu schaffen hat, und die seine Formengebung nicht willkürlich, sondern gesetzmäßig, nicht abhängig von der Natur, sondern zur Herrscherin über die Natur macht. Nachdem eine gewisse Stufe erreicht war, trat das Streben nach der höheren geistigen Fortentwicklung in dieser Bewegung zutage. Unter dem Einfluß dieser Zeitströmung zogen die jungen niederländischen Künstler in dieser Zeit in Scharen über die Alpen. Dubroeucq war so glücklich, aus eigener Wohlhabenheit oder unterstützt von einem Gönner oder ermutigt durch das Selbstbewußtsein, sich auch auf dieser Reise durch seine Arbeit zu ernähren, die Italienfahrt antreten zu können.

Die anderen Städte Italiens, die er besucht haben könnte, haben keine Spuren in seinen späteren Werken hinterlassen, bestimmt ist nur der Einfluß Roms zu verfolgen, wo er besonders Rafael, Michelangelo und Andrea Sansovino studierte. Die Stanzen, die Sistina, die Madonnen, Michelangelos Christus und Geißelung, Sansovinos Popologräber, die antiken Gewandstatuen und Architekturreste, die Triumphbögen wirken später bei seinen eigenen Werken anregend. Besonders eifrig und erfolgreich studierte er den Stil in Relief und Freistatue. Kein niederländischer Meister der Zeit kommt ihm an Ernst und Tiefe der Auffassung der Stilideen der römischen Hochrenaissence gleich. Marten van Heemskerk [1] und Lambert Lombard [2] waren ebenfalls in den dreißiger Jahren in Rom. Jener wurde manierierter Michelangelo-

[1] Skizzenbücher 1532—1536.
[2] 1537 bis 1539 oder 1540.

nachahmer, dieser akademisch steifer und schematischer Nachzeichner Rafaels.

In den Jahren vor 1535, ungefähr Mitte oder Ende seiner zwanziger Jahre, weilte er in Rom, als ein großer Auftrag ihn in die Heimat zurückruft. Das Kapitel von Ste. Waudru war in der Bauführung seiner Kirche zur Vollendung von Chor und Querschiff gelangt und dachte ungesäumt die Innendekoration zu beginnen. Dem Sohn ihrer Stadt erteilte es den Auftrag, Entwürfe einzureichen. Diese fanden so sehr den Beifall der Besteller, daß ihm die Leitung des inneren Ausbaus des Chors übertragen wurde. Zu seinem Ruhme errichtete er von 1535 bis 1548 den Lettner von Ste. Waudru mit reichem Skulpturenschmuck. Auch für das anstoßende Gestühl lieferte er die Zeichnung und überwachte die Ausführung durch Jean und Cleto Fourmanoir in dem Jahrzehnt von 1838 bis 1848. Die Chorschranken wurden noch unter seiner Leitung begonnen; doch scheinen die Mittel für eine fortlaufende Vollendung derselben nicht mehr vorhanden gewesen zu sein.

Während er mitten in der Lettnerarbeit stand, erhielt er bald nach 1538 von Lamberte de Brymeu den Auftrag, nach dem Muster von Goujons Brézégrab für Diane de Poitiers ein Grabmal für ihren Sohn Eustache de Croy, Bischof von Arras, in der Kathedrale von St. Omer zu errichten. Zu dieser Zeit scheint er auch die Christusstatue von St. Denis in St. Omer gearbeitet zu haben.

Anschließend an seine Arbeiten im Chor lieferte er noch zwei Altäre für Ste. Waudru, den Magdalenenaltar (1550 vollendet) und Waltrudisaltar.

Schon von seinen letzten plastischen Arbeiten hatte ihn eine reiche architektonische Tätigkeit abgelenkt, sodaß er jene in weitem Umfange der Werkstatt überlassen mußte. Im Jahre 1539 hatte ihm der Graf von Boussu, Jean de Hennin, den Entwurf für den geplanten Schloßumbau und die Leitung der folgenden Arbeiten übertragen, 1545 wandte sich die Regentin Maria von Ungarn an den Meister mit dem Auftrag, Entwürfe für ein Schloß in Binche auszuarbeiten. Sie fanden durchaus den Beifall der Königin und Dubroeucq errichtete von 1545 bis 1549 das erste große Renaissanceschloß der Niederlande, zu dem seit 1548 das kleine Jagdschloß Mariemont hinzutrat. Auch ein Rathaus in Renaissance zu bauen wurde ihm 1547 vom Magistrat von Beaumont aufgetragen. Der kleine Bau war 1549 beendet, die Arbeiten für Maria beschäftigten ihn noch in den fünfziger Jahren. Auf Grund dieser allgemein als mustergültig anerkannten Bauten wurde ihm seit 1549 vom Kaiser der Entwurf eines Schlosses für die neu

erbaute Festung Gent und seit 1553 für ein geplantes Schloß im «Cour de Bruxelles» übertragen, sodaß er damals für fünf Schloßbauten tätig war. Im Jahre 1554 wurden bei einem Einfall der Franzosen in die südlichen Niederlande die drei errichteten von Heinrich II. zerstört: Mariemont, Binche, Boussu. Gent und Brüssel kamen nicht zur Ausführung, obgleich Pläne und Modelle fertig vorlagen. Bei dem Neuaufbau der Stadt Binche wirkte er leitend im Auftrage Marias mit und entwarf den neuen Stadtplan. Am 17. September 1556 verliessen Karl V. und Maria für immer die Niederlande. Damit war Dubroeucqs Tätigkeit für den Hof beendet. Auch in Ste. Waudru waren die Mittel des Kapitels nach Vollendung der Arbeiten für den Chor erschöpft.

Vasari und Baldinucci berichten übereinstimmend, Giovanni Bologna habe Dubroeucq als seinen Lehrer genannt. Da beide Schriftsteller den fiammingo als ihren Akademiegenossen persönlich kannten und diese Nachricht kaum erfunden haben können, so ist an ihr nicht zu zweifeln. Bologna trat 1559 in den Dienst der Medici.[1] Er ist zwei Jahre in Rom, drei Jahre in Florenz gewesen. Also muß er spätestens 1554 nach Italien gekommen sein. Er ist 1524 in Douai geboren, also wird er frühestens um 1550 oder kurz vorher den Norden verlassen haben. Daher kann er in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre in Dubroeucqs Werkstatt in Mons gearbeitet haben, als der Lettner und die Altäre beendet, Boussu im Bau, Binche, Mariemont und Beaumont im Entstehen waren, also in der Zeit der Höhe von Dubroeucqs Schaffen. Wohl in keinem Bildhaueratelier der damaligen Niederlande war so viel wie hier zu lernen. Unter diesen Umständen liegt die Möglichkeit vor, daß Giovanni Bologna an den Statuen und Reliefs des Lettners, Magdalenen- und Waltrudisaltars in der Werkstatt mitgearbeitet hat, damals noch unselbständig, unerkennbar und namenlos.

Im Jahre 1560 und den folgenden war Dubroeucq für die Stadt Ath tätig. Um große Kunstwerke handelte es sich nicht. Es war der Bau eines Rathauses und Schulhauses geplant, und es wurden Pläne für Festungsbauten von ihm verlangt. Die bescheidenen Mittel der kleinen Provinzialstadt waren in Rechnung zu setzen. Die Kunst durfte sich nur in bescheidenen Details in Fenstern und Portal geltend machen.

Außer dieser Architektentätigkeit wissen wir nichts über des Meisters Schaffen in den Jahren 1556—1570. Sollte er in diesen Jahren wirklich keinen größeren Auftrag erhalten haben, nachdem der

---

[1] Desjardins, Vie et œuvre de Jean Bologne, Paris 1883.

Lettner und Binche ihn zum ersten Renaissancenmeister der Zeit in den Niederlanden gemacht hatten? Sollten die damals ausgeführten Werke sämtlich zerstört und ihre Kenntnis durch keine Nachricht gerettet sein? Dies ist um so auffallender, als die kriegerischen Unruhen erst seit 1566 Handel und Wohlstand vernichten. Sollte er als Nachfolger Dethuins, der 1556 starb, den gotischen Turmbau von Ste. Waudru geleitet haben? Dafür gäbe die Zeichnung seines Portals 1571 einen unsicheren Anhalt.

Der Meister lebte seit 1535 und auch während dieser Jahre und bis an sein Ende in Mons. Wie überall, wird er auch in den Akten von Ath (1560 ff.) als in Mons wohnhaft bezeichnet. Er lebte dort als wohlhabender Bürger, war verheiratet, doch kinderlos, hatte sein Wohnhaus hinter dem Hotel Chimay, seine Werkstatt in der Armenschule und bezog als kaiserlicher Hofarchitekt ein Jahresgehalt von 200 Pfund aus den Domänen von Mons.

Zwei Bildnisse sind von ihm erhalten. Auf dem Waltrudisrelief hat er sich selbst plastisch als den Werkmeister dargestellt, den die Heilige über den Bau befragt. Van Dyck hat seine Züge in einer Zeichnung festgehalten, die, von Paulus Pontius gestochen, seiner «Iconographie» einverleibt wurde.

Erst von 1570 ab kann man sein Schaffen wieder verfolgen. In diesem Jahre lieferte er den Entwurf für das Gestühl von St. Germain in Mons, während merkwürdigerweise der Lettner nicht von dem bewährten Schöpfer des Nachbarwerkes, sondern von einem geringen Meister aus Valenciennes gesetzt wurde. 1571 zeichnete Dubroeucq die Entwürfe für Hauptportal und Treppe von Ste. Waudru. Im folgenden Jahre wurde er in politische Ereignisse hineingezogen. Als Ludwig von Nassau am 24. Mai Mons durch einen Handstreich nahm und bis zum 19. September besetzt hielt, scheint er seine Mitwirkung an den Verteidigungsbauten nicht verweigert zu haben, während der Rat, dem Grafen feindlich, zum Kaiser hielt. Die von Alba eingesetzte «Commission des Troubles» machte ihm, der zuerst geflohen war und auf die Aufforderung zurückkehrte, den Prozeß. Er wurde nicht zum Tode verurteilt, war aber mehrere Jahre gefangen oder wenigstens in seiner Freiheit beschränkt und mußte schließlich den Protestantismus abschwören und sich zur Fertigung einer Statue für den Bartholomäusaltar von Ste. Waudru verpflichten. Noch während seiner Gefangenschaft in den Jahren 1573 und 1574 stand er im Dienste seiner beiden Gerichtsherrn, Philippe de Ste. Aldegonde und De Longueval, denen er wohl seine gelinde Behandlung mehr als Bolognas Bemühung bei dem

Großherzog von Florenz verdankte, und für welche er Arbeiten an ihren Schlössern in Villers und Frasnes auszuführen hatte. Für die Familie desselben Philippe de Ste. Aldegonde, seigneur de Noircarmes, lieferte er nach dessen Tode 1574 wahrscheinlich einen Grabstein für die Kathedrale von St. Omer, von dessen Madonnenrelief heute noch Fragmente erhalten sind.

Dubroeucq starb in hohem Alter am 30. September 1584. Seine Totenfeier fand am 3. Oktober in Ste. Waudru statt. Sein Grabstein ist dort nicht erhalten.

Dubroeucq ist Italiennachahmer. Es ist sein Ziel, die großen Meister, die er in Rom kennen gelernt hat, zu erreichen. Sein Talent reicht nicht aus, um neben dieser Aufgabe noch neue eigene Wege zu verfolgen, wie es dem Genie Goujons gelang.

Darum ist auch seine Entwicklung eine kurze. Sie besteht in der Nachwirkung, Verarbeitung und Aussprache der Ideen, welche damals die römische Hochrenaissance beschäftigten. Als er in einigen plastischen Werken in Relief und Statue sein Ziel erreicht hat, wie es keinem anderen niederländischen Bildhauer der Zeit gelungen ist, wie es im Relief Rom selbst nicht geleistet hat, ist sein plastisches Interesse anscheinend erschöpft, und die Werkstatt tritt in den Vordergrund, während jetzt der Architekt eine neue Entwicklung zum selben Ziele beginnt. Sind seine Fortschritte während der Lettnerarbeit schnelle und klar verfolgbare, so ist ihr Aufhören nach Beendigung dieses Werkes ebenso deutlich bemerkbar, obgleich er noch in zwei Altären sich auszusprechen Gelegenheit gehabt hätte. Leider trifft dieses Nachlassen seiner plastischen Fähigkeit mit dem Aufhören größerer Aufträge unglücklich zusammen. So ist es ihm nicht vergönnt, zu zeigen, ob er auch eigene Bahnen über die Nachahmung Italiens hinaus einzuschlagen berufen ist. Das Bild seiner Fähigkeiten scheint trotzdem ein klares zu sein. Denn in seinem letzten plastischen Werk, dem Madonnenrelief von St. Omer, ist er auch nur feiner und geschmackvoller Rafaelnachahmer, nicht mehr. Die reifen Lettnerskulpturen bedeuten also die Höhe seines Gestaltungsvermögens, sie lassen erkennen, daß die Grenze seines Talentes die verständnisvolle Nachahmung Italiens ist, sie zeigen, daß er kein Genie besitzt.

Im Relief macht der Meister die Entwicklung des italienischen Reliefs in sich durch. Das nordische Nischenrelief bildet er nach seiner Rückkehr aus Italien nicht mehr, nachdem er das stilstrenge

italienische kennen gelernt hat. Sein Weg geht vom malerisch-vielfigurigen zum rein plastischen Relief von wenigen Figuren mathematisch-architektonischen Baues. Die am meisten persönlichen sind die Brüstungsreliefs, in denen ein gewisses Maß persönlicher realistischer Typenbildung noch vorhanden ist. In seinen drei reifen Reliefs ist er auf dem Wege zum Allgemeingültigen, Gesetzmäßigen, Stilstrengen, Unpersönlichen und den Renaissancemeistern ähnlich. Etwas Persönliches hat er in diesem Rahmen nicht mehr geschaffen.

In der Freistatue hat er die dekorative Gewandbehandlung der monumentalen Gewandstatue der Antike, wie den organisch-gesetzmäßigen Aufbau der Freistatue mit Lösung des Schwerpunkts- und Formenproblems der italienischen Meister durchaus verstanden und bemüht sich mit Erfolg, nach diesen Grundsätzen Statuen zu komponieren. In der anatomischen Behandlung erreicht er als Schüler Michelangelos eine gewisse, nicht sehr hohe Stufe.[1] Italienischen Stil, d. i. Formenbehandlung nach erwähltem Gesetz mit gesetzmäßiger Veränderung vorbildlicher Naturformen, hat er ganz verstanden, und er schafft in seinen reifen Reliefs und Statuen stilvoll nach italienischer Art.

So ist der Plastiker Dubroeucq ein Nachempfinder und Nachbildner feinen und tiefen Verständnisses, eine rezeptive Natur, die das Empfangene wohl verstanden und ähnlich wiederzugeben weiß, dem jedoch die Kraft fehlt, auf dieser Grundlage zu beginnen und neue originale Kunstwerke von Persönlichkeit und Charakter zu schaffen. Seine Entwicklung ist diejenige der italienischen Renaissanceplastik in Relief und Statue und endet mit ihrem Standpunkt von 1535, eine eigene persönliche Entwicklung hat er nicht erlebt, da er die Fähigkeit dazu nicht besaß.

Ueber den Architekten ist kaum zu urteilen, da alles zerstört ist; doch geht aus den Dispositionen des Hauptwerks Binche hervor, daß ihm auch hier die Grenzen der Nachahmung nicht sehr weit gesteckt sind, daß die geniale Konzeption des überraschend Neuen und Eigenen, die den großen französischen Architekten fast in jedem der großen Schloßbauten gelingt, dem Meister von Mons versagt ist, wenn er auch Werke eines ausgesprochenen architektonischen Talents hervorbringt.

Obgleich ihm in Binche unbeschränkte Mittel sicherlich zur Verfügung standen, scheint er es doch nicht zu einem einheitlichen Wurf, einem kompositionellen Ganzen gebracht zu haben. Eine Kapelle, aus Renaissancedetails konstruiert und in den kleinen Dimensionen

[1] Vgl. oben, S. 70—76.

ohne Schwierigkeit, wird in das traditionelle französische Schloßensemble eingeordnet, dort schon als wesentlicher Teil, meist gotisch, vorhanden. Die Fenster und Galerien werden in einfachen Renaissanceformen mit Pilaster, Architrav und Rundbogen gebildet. Die Erwähnungen in Akten und Beschreibungen machen nicht den Eindruck, daß es sich um große Kunstwerke handelt. Die zwölf Arkaden der oberen Galerie müssen, besonders zusammen mit den Arkaden der Flügelgalerien, ziemlich monoton gewirkt haben, wenn auch stilstreng, einfach, vornehm. Obgleich der Säulenhof der italienischen Paläste hierfür sicherlich Vorbild war, scheint Dubroeucq doch in Binche keinen solchen gebildet zu haben, da im Erdgeschoß ebenfalls Galerien, nicht Säulengänge, bei Calvete genannt werden. Das Renaissanceportal wird in das alte gotische Kompositionsschema der Fassade zugleich mit einer Galerie eingeordnet. Hier mußte ein Neues geschaffen werden. Es entstand nur Flickarbeit mit Renaissancedetails. So scheint in Binche sich Dubroeucqs architektonische Entwicklung — allerdings in einem Erstlingswerk wie im Lettner von Mons — auf geschickte und geschmackvolle Verwendung von Renaissancedetails im alten gotischen französischen Schema beschränkt zu haben. Also ist auch hier dasselbe Ziel wie in Mons erreicht, aber nicht darüber hinaus ein Eigenes geschaffen. Binche ist also für die Beurteilung des Architekten ebenso maßgebend, wie der Lettner für diejenige des Bildhauers. Die Schlösser Gent und Brüssel sind nicht erstanden, so werden wir nie darüber bestimmt urteilen können, ob Dubroeucq in seinen späteren Werken jene Stufe der Nachahmung als Architekt überschritten hat, zu eigenen persönlichen Schöpfungen gelangt ist. Doch ist zu vermuten, daß er auch hier die Grenze seines Könnens erreicht hat.

Besonders auffallend ist bei Dubroeucq, wie bei allen niederländischen Bildhauern dieser Periode. das Fehlen einer starken selbständigen Persönlichkeit. Seine Werke sind in seiner Zeit nur deshalb so bemerkenswert, weil es in seiner Umgebung keinen Meister gibt, der dieselbe Stilhöhe wie er erreicht. Jene höchste Gabe, mit diesen Mitteln noch eigene Menschen, die seine Natur aussprechen, zu schaffen, ist ihm versagt. Wären mehrere Stilisten seiner Stufe vorhanden, es wäre schwer, sie zu scheiden. Die Charakterlosigkeit und Allgemeinheit, die das Stilisieren meist im Gefolge hat, nivelliert, macht die Schöpfungen einander ähnlich. Ein Werk Michelangelos,

Goujons wird man leicht an dem Maße von Natur, Persönlichkeit und Rasse, das darin liegt, erkennen. Dubroeucqs Werken fehlt dieses ausgesprochen Persönliche. Sie sind, wenn auch nicht charakterlos, so doch von schwacher Individualität.

Die Zeichnung zweier markanter Künstlerpersönlichkeiten der Zeit wird die Eigenart und die Grenzen des Meisters noch schärfer ins Licht setzen. Wir wählen Jean Goujon, den Franzosen, den Altersgenossen, und Cornelis Floris, den Vlamen, den Antwerpener, ein Jahrzehnt jünger und der nächsten Künstlergeneration angehörend. Beide sind Führer und Repräsentanten von Kreisen. An der Grenze beider Einflußsphären hat der Meister von Mons sein langes Leben geschaffen.

In Jean Goujon verkörpert sich zum erstenmal in der Plastik die moderne französische Eigenart. Die Zeit Franz' I. scheint sie zuerst geschaffen und zur Vollendung gebracht zu haben, indem sie zum erstenmale eine Kulturhöhe erreichte, auf der sie gedeihen konnte. Jean Goujon ist in der Plastik die Verkörperung des Geistes und des Stiles, der nach François I^er^ heißt,[1] der bis heute nicht ausgestorben ist. Seine Elemente sind: Eleganz, Grazie, Esprit, Leichtigkeit, technische Gediegenheit; viel Geist, doch keine Gedankentiefe und wenig Seele, immerhin die Oberflächlichkeit glücklich vermeidend; nicht zu tiefes Eingehen in Probleme, doch scheinbare Lösung und Verschleierung vieler leicht und elegant berührter Probleme, eine gewisse Koquetterie, feiner, nie fehlender Geschmack, Richtung auf das Prächtige und dies alles mit feinem Sinn für Maß und Harmonie angewendet. Jean Goujon hat in seinen Hauptwerken alle diese Qualitäten.

Auch er ist Italiennachahmer. Seine Werke beweisen, daß er, und zwar vor 1540, also etwa gleichzeitig mit Dubroeucq, in Rom war. Im Grabmal Brézé in Rouen ist eine michelangeleske Sibylle zur Hoffnung geworden, Masken aus der Medicikapelle in Florenz, Kanephoren und italienische Ornamentmotive sind außer Architekturdetails verwendet. In der Louvretribüne (Ducerceau) hat er die Korenhalle des Erechtheions[2] und italienische Putten nachgeahmt, im Altar von Chantilly sind Michelangelos Gestalten der Decke benutzt, die auch in der Hofdekoration des Louvre anklingen. Cellinis Dianarelief ist das Vorbild für die Diana-Anne de Poitiers der Fontäne von Anet. Römische Zwickelfiguren haben die Anregung zu den dekorativen Füllungen der Anetkapelle gegeben. Doch wie ist das alles benutzt? Wenn man einige von Dubroeucqs Reliefs und Statuen, wenn ihr Meister unbekannt wäre, italienischen Bildhauern zuschreiben könnte, die genannten Werke können nur Goujons sein — nach kurzer Bekanntschaft mit dem Meister ist das sichere Ueberzeugung —, ein

[1] Vgl. Rankes Charakteristik Franz' I. in der französischen Geschichte.

[2] Diese selbst dürfte er nur aus Stichen, nicht aus Autopsie kennen. Antike Kanephoren und römische Wasserträgerinnen mögen seine Phantasie befruchtet haben.

solches Maß von Charakter, Persönlichkeit, Rasse, individuelles Empfinden, persönliche Formengebung ist in sie hineingeströmt trotz der Benutzung italienischer Motive. Noch tiefer als von Dubroeucq erfaßt, sind die italienischen Vorbilder in der Tiefe künstlerischen Gestaltens umgeschmolzen, mit der eigenen Seele vermischt und als eigene Kunstwerke neu geboren worden. Als er Karyatiden zu bilden hat, ist seine Empfindung ganz mit jener Säulenfunktion erfüllt, und er schafft in Mitempfinden jene Wesen, die ganz Säulen und ganz lebende Frauen, ganz Säulennaturen und ganz Goujon sind. Die Säulenform ist gewahrt, unten und oben architektonisch bezeichnet, kräftig, doch nicht plump, sind die Formen der Trägerinnen. Ein Hauch von Eleganz und Charme ruht auf ihnen. Das Starre, Leblose ist gebrochen durch ein verhaltenes schelmisches Leben, das aus Augen und Lippen quillt durch Belebung von innen heraus. Wie kokett ist das Bewegungsmotiv und die Schürzung des Gewandknotens, und wie geistreich endlich das Löwenköpfchen unten hingeworfen, eine Leere belebend. Die Putten sind an Kunstwert den besten italienischen gleich und doch französisch. Feinste ästhetische Empfindung, Grazie, Geschmack, Gediegenheit der Technik: Alles ist vorhanden. Dann ist er wieder ganz in Michelangelos sistinische Propheten und Sibyllen eingelebt. Kein nordischer Meister hat sie so nachempfunden. In Motiv und Formenanschauung Michelangelo, in Formengestaltung, Einzelausdruck, Komposition der Tafel Goujon. Und doch ist der Zusammenhang klar. Er muß die Originale gesehen haben.

Hierzu kommt eine Reihe ganz eigener Werke. Jene Einzugsdekoration, darstellend «das Wasser» in verschiedenen Erscheinungsformen in Einzelfiguren und szenischen Bildern in Flachrelief malerischer Haltung ist seine eigenste Schöpfung und heute noch sein populärstes Werk. Er lebt sich in die Welt des Wassers hinein, nimmt die Empfindungsmöglichkeiten dieses Elementes in sich auf, schafft aus der Natur des Wassers, sie mit der seinen durchdringend, originale, elementare Formen und bringt sie in Meisterwerken selbständiger Formendurchbildung auf die Tafel. Die Lettnerreliefs von St. Germain l'Auxerrois sind — nach den erhaltenen zu urteilen — zwar als Kompositionen wenig originell, aber eigen ist auch hier das Arrangement und die Formendurchbildung. Außer den unsicheren Statuen des Brézégrabes und der Brunnengruppe von Anet sind nur Reliefs, keine Statuen, von ihm erhalten.

Der absolute ästhetische Wert und die bahnbrechende historische Bedeutung Goujons liegt darin, daß er eine große Persönlichkeit ist, original, national. Er gehört zu den Seltenen, Begnadeten, die ihren Werken den Zauber der Leichtigkeit des Schaffens zu verleihen verstanden, unbewußt verliehen. Er ist fruchtbar und wiederholt sich trotz aller Familienähnlichkeit fast nie. Wer einmal seine Eigenart gefühlt, kennt ihn. Er ist leicht zu kennen, wie alles ausgesprochen Persönliche. Ins Auge fallend ist sein großer Schönheitssinn in Detailform wie Gesamtarrangement. Durch ihn wird er erst allgemeinverständlich und allgemeingültig. Wichtig ist seine Fähigkeit der Belebung von innen heraus — darin nähert er sich Michelangelo — und seine große natürliche Begabung für feine Verhältnisse und Formen- und Linienrhythmik. Die weiblichen Formen scheinen ihm mehr als die männlichen diese Freiheit des Ge-

staltens gewährt zu haben. Auch die männlichen haben etwas Weibliches. Seine Empfindung hat etwas mehr dem Weiblichen homogenes. Er ist ein Dekorateur großen Stils und feinen Geschmacks. Das dekorative Element ist in allen seinen Werken erheblich und zeigt sich am stärksten in der Louvredekoration. Seine Stilbegabung ist hervorragend und den Größten gleich. Jean Goujon ist eine Natur. Wie diese hat er die Fähigkeit, in verschiedenen Gestalten zu erscheinen und doch immer ganz Natur und ganz er selbst zu sein. Endlich — was den Meisten versagt ist, nur die Größten besitzen: Goujon hat Rasse. Selbst in seinen glattesten und relativ farblosen Werken kommt in einer Einzelform, in einem Ausdruck das Rassige zum Vorschein. Seine Frauen haben alle viel Rasse, schon weniger die Männer. Er haftet ebensowenig an der realistischen Tradition, wie am Italianismus. Er hat die französische Plastik für lange aus der italienischen Abhängigkeit gerettet, der die Niederlande sofort, Deutschland bald nach dem Aufhören von Dürers Einfluß verfielen. Dadurch, daß er einen französischen Nationalcharakter in der Plastik schafft, hat er seinen Nachfolgern Girardon, Pierre Bontemps etc. bis herab zu Houdon und Carpeaux die Bahn gewiesen. Ein Hugenot, der in den sechziger Jahren sein Vaterland fluchtähnlich verläßt, hat Frankreich das gegeben.

Welcher Abstand von ihm zu Cornelis Floris. Auch er wird für die Niederlande und den Norden Führer zur italienischen Renaissance. Im Antwerpen der Blütezeit gründet er die blühendste Werkstatt und wird Schulhaupt. Er muß ein hervorragender Organisator, Lehrer und Geschäftsmann gewesen sein. Er schafft einen dekorativen Stil, der den Durchschnittsgeschmack des Publikums und der Bildhauer damals am besten trifft und die Formel der Zeit ausspricht.

Mit welchen Mitteln erreicht er nun diese beherrschende Stellung, obgleich er als Künstler nicht mehr als ein gewandter und geschmackvoller Dekorateur mittleren Ranges ist? Mit seinem Bruder und Giovanni Bologna soll er über die Alpen gezogen sein. Er bringt volle Skizzenbücher heim. In Andrea Sansovino wird er sein Vorbild gefunden haben, der ihm die Richtung gab. Michelangelo und Rafael hat er nicht verstanden. Die Probleme und der Stil von Relief und Statue interessieren ihn nicht. Er haftet durchaus an den äußeren Reizen der italienischen Dekoration. Auch seine Reliefs und Statuen sind nur Dekorationen. Das Persönliche in seinen Werken ist schwach, seine Rezeptions- und Arbeitsfähigkeit groß. Nach kurzem Versuch, vlamische Eigenart in der Ornamentik nach Coeckes Vorgang zu bewahren, gerät er, als zahlreiche Aufträge ihn zu schnellerer Arbeit zwingen, ganz in den Großbetrieb und unter die Herrschaft seiner italienischen Skizzenbücher. In einer antwerpener Altarbildhauerwerkstatt der realistischen Zeit vermutlich aufgewachsen, schafft er eine ebensolche, die Renaissancedetails in demselben Geiste verarbeitet. Er bleibt in engen dekorativen Grenzen und auf einer niedrigen Stufe und macht keine Entwicklung durch. Nur die Routine steigert sich. Er vertritt nur eine Breitbewegung, die italienische Details neu in einem nordischen Geschmack zusammensetzt. Und das scheint der Zeit genügt zu haben, ihn auf den Schild zu erheben.

Im Relief setzt er das Nischenrelief fort (Tabernakel von Léau) oder verflacht Sansovinos malerisches Flachrelief angewandt auf nordische Kom-

positionsschemata (Lettner von Tournai). In der Statue bildet er Sansovinos Figuren noch äußerlicher und wesenloser, ohne Kraft und Individualität nach. Im Grabmal wendet er eklektisch Sansovinos Kompositionstypus (Königsberg), den Typus von St. Denis (Roeskilde) und den burgundischen (Schleswig) an und vermischt sie mit seinen dekorativen Elementen: Ornamentfüllung und -fries, Medaillon, Rollwerk, Maske, Putto, dekoratives Relief etc. Die niederländische Ausbildung der dekorativen Karyatide, die Frankreich, besonders Goujon, schon vor ihm verwendet hatte, ist sein Werk. Immer flach, geistlos und ohne Charakter, ist er doch immer gewandt und immer geschmackvoll. Er besitzt einen nicht hervorragenden, aber gerade dem Durchschnitt gefallenden Schönheitssinn. Gewandtheit, Geschmack und Schönheitssinn sind die drei Mächte, durch die er seine beherrschende Stellung mit einem mäßigen Talent und geringer Gestaltungskraft errang, unterstützt von einem starken Organisationstalent, Arbeitskraft und Geschäftssinn.

So ist Cornelis Floris ein naher Geistesverwandter Andrea Sansovinos, vor dessen Werken in Rom, wenn nicht sogar in dessen Werkstatt, er sein eigenes Wesen fand und entfalten lernte. Auf den Antwerpener paßt auch Jakob Burckhardts treffsichere Charakteristik des römischen Meisters: «Trotz der milden schönen Empfindungsweise, mit der er begabt war, macht sich auch bei ihm, und selbst bei seinen besten Werken, schon die wesentliche Einbuße geltend, die die Skulptur der Hochrenaissance einer allgemeinen, der Antike entlehnten und daher nicht lebendigen Schönheit zu Liebe erleidet: der Mangel an Individualität und Charakter und daher auch an Mannigfaltigkeit und Originalität».

Als Architekt steht Floris vielleicht etwas höher. Das Rathaus von Antwerpen ist immerhin eine tüchtige Leistung, wenn auch kein originales Kunstwerk. Als Mitteltrakt ist ein nordisches Giebelhaus in Renaissanceordnungen umgebildet, wieder gewandt und geschmackvoll, doch ohne Originalität. Für die Flügel sind florentiner Palastmotive mit der offenen oberen Galerie auf den Ordnungen verwendet. Es stört ein Zwiespalt zwischen der Vertikalkomposition der Mitte und der Horizontaldisposition der Flügel. So entsteht zwar kein Ganzes von einheitlichem Wurf, aber eine schöne geschmackvolle Komposition, die ihresgleichen damals in den Niederlanden nicht hatte. Wesentlich niedriger steht das Hanseatenhaus. Monumentalität und Speicher sind auch schwer zu vereinen.

Dubroeucq steht als künstlerische Kraft zwischen beiden Meistern. Versagt ist ihm die Genialität Goujons, die Fremdes zwar kennen lernt, sehr wohl versteht und fähig wäre, das Gesehene in Werken nachzuahmen und dieselben Probleme in derselben Weise zu lösen, jedoch dieses nur als Bildungsmittel benutzt und seine eigenen Gesetze und Stilnormen sich neu bei jedem Werke schafft. Es ist dies im Grunde Rafaels Bildungsweise, dem Goujon in vielen Punkten verwandt, in einigen vielleicht sogar überlegen ist, wenn er auch nicht in jenem einzigen Kunstkreise steht.

Cornelis Floris hingegen steht als künstlerisches Talent recht tief.

Er ist ein Nachahmer mittleren Ranges, dem nur technische Gewandtheit, Geschmack und Schönheitssinn in dieser Zeit tiefstehenden Kunstverständnisses diese ganz unverdiente Stellung und Schätzung verschafft haben. Nur Dekoratives, wenig von höherer Kunst, von Stil und plastischen Problemen ist er zu verstehen fähig. Als Nachahmer der Ornamentik ist er unfrei; doch jene geringere Wiederholung italienischer Ornamentik bedeutet dem Norden immer noch viel.

Ihn überragt Dubroeucq durch tiefes Verständnis für alle Probleme der italienischen Kunst, die er liebevoll in sich aufnimmt und verarbeitet. Hier allerdings sind auch bei ihm die Grenzen, und die eigene schöpferische Kraft zu neuen originalen Taten fehlt ihm. Ist er Cornelis Floris an künstlerischem Verständnis, Stilbegabung und Größe der Auffassung weit überlegen, so trennt ihn von Jean Goujon jene unübersteigbare Kluft zwischen dem großen Talent und dem Genie.

Die wichtigste Fähigkeit Dubroeucqs ist seine Stilbegabung. Seinem Verständnis für den Stil der römischen Meister und seiner Fähigkeit stilvoller Durchführung des einzelnen Werkes verdankt er seine reifen Reliefs und Statuen. Diese Fähigkeit hat Rom in ihm entwickelt. Mochte der Norden in Zeichnung, Charakterisierungskunst, Kolorit, jeder Art der Technik, struktivem Verständnis, Unternehmungsgeist und Schaffenskraft mit Italien rivalisieren, oft übertroffen, in manchem es selbst überragen: sein Stil ist ihm aus eigener Kraft unerreichbar. Ihn hat Hellas und das Cinquecento zur absoluten Höhe entwickelt.

Der nordische Bildhauer richtet sein künstlerisches Wollen auf die Fertigung charakteristischer, volkstümlicher Figuren, auf das sachlich und allgemein Interessierende der Szene und setzt die Figuren nach seinem Geschmack, meist willkürlich, zu Gruppen zusammen, auch hier in erster Linie das Sachliche, erst in zweiter das rein Künstlerische betonend. Die Form muß sich der Sache fügen.

Der Italiener hingegen geht vom Künstlerischen aus. Er fragt nicht, wie diese Szene darzustelllen ist, sondern welche Szene seiner künstlerischen Idee, die primär bei ihm vorhanden ist, sich fügt, was künstlerisch darstellbar ist. Er hat formale Ideen und sucht ein Sachliches, jene Ideen zu versinnlichen. Arbeitet der nordische Meister mehr willkürlich und unbewußt, so ist Italiens Schaffen von einem Gesetz geleitet, das der Meister im Einzelfall sich zu schaffen hat. Im Einzelnen Gesetz gewordene Form, das ist Stil, individueller Stil. Der Standpunkt des Stilisten ist ein höherer, geistiger, herrschender.

Ein wesentliches Merkmal der Werke Dubroeucqs ist ferner sein

Schönheitssinn, den Italien ebenfalls gesteigert hat. Die Schönheit der Einzelform und der Gesamtkomposition ist immer bei ihm leitend. In Italien entwickelt sich auch sein Sinn für Verhältnisse, der besonders den Lettner von Mons von den vorhergehenden niederländischen Schöpfungen der Gotik unterscheidet, aber in allen Werken, z. B. in den Gestühlen, Magdalenenaltar, Madonnenrelief wirksam ist. Damit zusammenhängend ist seine Beachtung der Rhythmik von Linie und Form, sein Verständnis für die Bedeutung der Größe der Form, absoluten wie relativen, und des Formats. In allen erhaltenen Werken leitet ein hochstehender Geschmack. Wichtig ist endlich sein Sinn für das Dekorative und dessen höchste Stufe, das Monumentale. Im Lettner hat er eine hervorragende monumentale Dekoration geschaffen, deren Elemente am Orte eingehend besprochen wurden. Auch in den Gestühlen zeigt er diese Fähigkeit.

Die stilvolle Darstellung des ruhigen Seins ist, wie den meisten Stilisten, auch ihm allein erreichbar. Stilvoll dramatische Bewegung darzustellen, gelingt befriedigend fast nur dem Genie (Donatellos Kanzeln, Michelangelos Decke, Rafaels Heliodor, Goujons Brunnen). Der stillose Charakteristiker ist hierin dem Stilisten überlegen. Dubroeucqs Fähigkeit, Bewegung und dramatische Szenen zu bilden ist schwach und seine Versuche (vgl. besonders die Brüstungsreliefs) wirken posiert und führen zur Grimasse und zur Manier (Oeffnen des Mundes). In ruhigen Köpfen und Szenen erreicht seine Ausdrucksfähigkeit eine hohe Stufe (Kreuztragung). Seine Fähigkeit, die Figuren von innen heraus zu beleben, bleibt gering, ebenso wie ihr Stehen Dubroeucqs schwache Seite ist. In der Charakterisierung steht er hinter den realistischen Meistern zurück, leistet aber in einzelnen Stücken Tüchtiges (sein plastisches Selbstporträt). Ausgeprägt ist sein Sinn für das Kostümliche, das in allen seinen Werken liebevoll behandelt ist, einem Zeitgeschmack folgend. Angenehm berührt seine technische Gediegenheit, die jedoch ebenfalls nicht die Stufe schöpferischer Originalität erreicht.

Sein ornamentaler[1] Sinn ist nicht ausreichend zu beurteilen,

---

[1] Ornament und Dekoration unterscheiden sich dadurch, daß ein Ornament — das plastische ist hier allein ins Auge gefaßt — eine Form oder Gruppe von Formen ist, die ein Kunstwerk bilden, das im Reliefstil ausgeführt ist, während dekorativ ein Kompositionsbegriff, ein Verhältnisurteil ist und eine Art der Zusammensetzung einer Gruppe von Formen oder Kunstwerken bezeichnet. Eine Dekoration ist kein Ornament, kann aber Ornamente enthalten. Ein Ornament ist an sich keine Dekoration, kann aber die einzige Dekoration eines kompositionellen Ganzen sein. Ein Ornament kann dekorativ, plastisch, malerisch, architektonisch, geometrisch, eine Dekoration ornamental, plastisch, malerisch, architektonisch, geometrisch gehalten sein.

da seine reichen Ornamente am Lettner, den Gestühlen, in Binche zerstört sind. Die skizzierten Ornamente des Lettnerentwurfs sind unbedeutend, aber nur schnell hingeworfen und sicher nicht so ausgeführt, sondern durch neu geschaffene ersetzt worden. Die Säulenschäfte des Magdalenenaltars aus seiner reifen Zeit zeigen, daß er das italienische Ornament fein verstanden hat und ihm doch einen gewissen vlamischen Charakter zu verleihen weiß. Er hat ihm eine richtige sekundäre Rolle, nicht, wie Cornelis Floris, die Herrschaft zugewiesen.

Dubroeucq hat das Verdienst, eine Anzahl gotischer Kunsttypen in italienische Renaissance umgeschaffen zu haben. Er beweist dabei immer ein großes künstlerisches Verständnis und seine Leistungen sind in den ihm gesteckten Grenzen sehr befriedigende. Im Lettner von Mons hat er den gotischen Lettnertypus von Lierre-Tessenderloo-Aerschot, in den Gestühlen von Ste. Waudru und St. Germain das gotische niederländische Gestühl renaissancemäßig umgebildet. Das Grabmal Croy, für die Niederlande neben dem Monument Marck in Lüttich eine Neuheit, ist eine Nachahmung eines Teils des Brézégrabes in Rouen. Bahnbrechend ist er im Altar, wo er auf Grundlage der Sansovinischen Kompositionen für die Niederlande einen klassischen Typus schafft, der leider keine Nachfolge findet. Ebenso gebührt ihm das Verdienst, einen niederländischen Typus des Renaissanceschlosses in fünf Werken (Boussu, Binche, Mariemont, Gent, Brüssel) dem französischen an die Seite gestellt zu haben, an Kunstwert diesem zwar nicht gleich, aber geeignet, Ausgangspunkt einer selbständigen Entwicklung für die Niederlande zu werden. In Binche errichtet er im Schloßensemble das für Belgien erste kirchliche Gebäude im neuen Stil. Auch einen römischen Triumphbogen bildet er dort. In Beaumont war die Gelegenheit, einen neuen Rathaustypus zu schaffen, wegen der beschränkten Mittel nicht gegeben, aber einige neue Renaissancedetails hat er auch hier dem nordischen Hause hinzugefügt. Cornelis Floris schuf später hier das Erstlingswerk.

Dubroeucq nimmt eine wichtige geschichtliche Stellung am Beginn einer neuen Periode ein. Ist seine künstlerische Leistung mit einem allgemeinen historischen Maßstabe gemessen eine durchschnittliche, so wird sie doch eine bahnbrechende und Neues einleitende, wenn man sie im Rahmen seiner Zeit und seiner Umgebung in den Niederlanden betrachtet.

Am Anfange des XVI. Jahrhunderts steht die niederländische

Plastik noch ganz im Banne der kunstgewerblichen mittelalterlichen und realistischen Kleinplastik. In die geschlossenen Bildhauerschulen mit langer fester Tradition dringt der italienische Einfluß kaum ein. Nur auf einzelne Künstler wirkt er, und ihr Beispiel führt dann einen Zersetzungsprozeß herbei, der infolge des Mangels an großen widerstandsfähigen Persönlichkeiten mit dem Siege des Italianismus endet. Die Niederlande, die in der Malerei des XV. Jahrhunderts selbständig und führend waren, sind in der Plastik des XVI. Jahrhunderts unselbständig und im Banne Italiens. Große Bedeutung hat die Vernichtung des Wohlstandes durch den spanischen Krieg und Bildersturm. Die Schnitzaltarschulen von Brüssel und Antwerpen lösen sich damals auf und machen dem Neuen die Bahn frei. Aus ihnen scheint noch der Hofkünstler der Statthalterin Margarethe in Mecheln, der dort am Beginn des XVI. Jahrhunderts schafft, hervorgewachsen zu sein: Conrat Meyt, ein Deutscher von Geburt, doch in seiner Kunst Niederländer. Anscheinend unberührt von italienischem Einfluß, charakterisiert sich seine Art dadurch, daß er noch ganz Realist, daß aber sein Realismus durch ein gewisses Streben nach Schönheit und Typik gemildert ist. Er erhebt sich dadurch über die Altarbildhauer, daß er einen persönlichen monumentalen Stil für Büste und Statue in dieser kunstgewerblichen stillosen Umgebung selbständig entwickelt, darin Claus Sluter vergleichbar. Als Künstler von vlamischem Charakter und Rubensche Formen präludierend, steht er als stärkste Persönlichkeit am Ende der Periode des Realismus, den italienischen Einfluß durch eine gewisse «détente du style réalisme» vorbereitend.

Die folgenden Erscheinungen sind schon von Italien berührt, aber so nebelhaft, daß es heute nicht möglich ist, ein klares Bild ihrer Bedeutung zu zeichnen. Pieter Coecke van Aalst scheint der Vertreter einer italianisierenden, aber national-vlamischen, plastischen Ornamentik zu sein. Er hat viele Bilder gemalt, von denen kein sicheres erhalten ist. Er hat Vitruv und Serlio übersetzt. Seine Persönlichkeit taucht sprunghaft auf, seine Bedeutung scheint groß zu sein, ist aber dunkel. 1533 wird in St. Martin in Hal der berühmte Altar des Jean Mone aufgestellt. Die vielen kleinen Szenen sind noch im Geiste und Format des mittelalterlichen Schnitzaltars gedacht; doch ist der Stil der Figürchen, die Komposition ins Rund nach Symmetrie und selbst Kontrapost, eine gewisse Beschränkung der Figurenzahl, vor allem das ornamentale Detail und der gradlinige Aufbau ohne Kenntnis der italienischen Dekorateure vom Range eines Mino da

Fiesole, Desiderio da Settignano und Andrea Sansovino nicht verständlich. Das Werk ist ein Versuch mittelmäßigen Gelingens, italienische Dekoration in den Niederlanden einzuführen; recht geschmackvoll, verrät es einen kleinlichen und beschränkten Handwerkergeist, der italienischen Stil zu verstehen nicht fähig war. Es leuchtet aber durch seinen Sinn für Schönheit und Verhältnisse aus seiner Umgebung hervor. Nach dem Wenigen, was man von Jean Mont weiß, erscheint er als ein maßloses Genie, das nicht zur Entfaltung kommt und in Oestreich zugrunde geht. Die Meister des Brügger Kamins Guyot de Beaugrant und Lancelot Blondel und die vorwiegend ornamentale Lokalschule von Audenarde zeigen durch ihre kleinliche Auffassung italienischer Dekoration — auch hier ist Geschmack und technische Gewandtheit anzuerkennen — und ihr Festhalten an der Tradition, daß sie für eine Einführung italienischen Stils in den Niederlanden nicht begabt und reif genug sind. Der unbekannte Meister des zerstörten Grabmals Marck in Lüttich ist nicht zu beurteilen. Es war ein monumentales Bronzewerk. Seine Leistung scheint bahnbrechend neu und von großem Stil gewesen zu sein. Der Tote wird an ihr einen wesentlichen Anteil gehabt haben. Die nächste Erscheinung ist Dubroeucq, und ihm folgt der an historischer Bedeutung wichtigste Bildhauer der Frührenaissance Cornelis Floris von Antwerpen,[1] der oben charakterisiert wurde.[2]

Jacques Dubroeucq von Mons ist die erste große Kunsterscheinung in der niederländischen Plastik in der Periode des italienischen Einflusses. Ihm gelang es zuerst, die Ideen der italienischen Hochrenaissance in Plastik und Architektur zu fassen, sich zu eigen zu machen und in wichtigen Werken auszusprechen. Bei dieser Stellung und Bedeutung ist es um so bemerkenswerter, daß er keine Schüler von

---

[1] Der Verfasser bereitet über Conrat Meyt und Cornelis Floris Einzelstudien vor.

[2] Dubroeucq am verwandtesten scheint Ligier Richier, der Lothringer und Altersgenosse, zu sein. Auch er zeigt große Stilbegabung, Größe der Auffassung, tiefes Verständnis für italienische Plastik und Komposition, feinen Sinn für Verhältnisse und Rhythmik; doch auch er bleibt in seinen sehr befriedigenden Meisterwerken, die in einsamer Größe in seiner Zeit und Gegend dastehen, auf der Stufe der Umbildung des Vorhandenen und Nachahmung Italiens stehen, auch ihm fehlt das Genie. An künstlerischem Wert ist er Dubroeucq gleich. Gonse wird ihm wenig gerecht, indem er französische Eigenschaften, wie Esprit und Temperament, bei ihm vermißt und, mit ungeeignetem Maßstab messend, seine wahren Qualitäten nicht ins Licht stellt. — Es wäre wünschenswert, das Verhältnis der Plastik zur zeitgenössischen Malerei hier zu erwägen. Doch muß der Verfasser davon Abstand nehmen, da Gestalten, wie Bles, Mabuse, Mostaert, Spranger, Orley, Coxcye, Lombard, Floris etc., noch nicht in ihrer Eigenart und in ihrem Verhältnis zu Italien ausreichend klargestellt sind.

Namen in den Niederlanden hinterlassen, daß sein Stil keine Nachfolge gefunden hat. Giovanni Bologna bleibt in Italien und wird in seiner Kunst Italiener. Ob Cornelis Floris bei ihm gearbeitet hat, ist unsicher und nicht wahrscheinlich, da er in Antwerpen aufgewachsen ist. Drei Gründe lassen sich hierfür anführen. Seine architektonischen Schöpfungen wurden wenige Jahre nach ihrer Vollendung zerstört, konnten also nicht wirken. Der spanische Krieg und Bildersturm vernichtete die Grundlagen des reichen Kunstlebens und lenkte die Aufmerksamkeit von der künstlerischen Tätigkeit für lange ab. Endlich lebte der Meister nicht in einer der Zentralen, wie Antwerpen, Brüssel, Brügge und fand so nicht die Aufträge und die Unterstützung durch den Handel, die ihm eine reiche Entfaltung und die beherrschende Stellung eines Cornelis Floris hätte gewähren können. Daß Dubroeucq auch einer vielseitigen Tätigkeit gewachsen war, zeigen die Arbeiten der Jahre 1545 bis 1550.

Wenn es vom Standpunkt einer originalen und nationalen Kunst zu bedauern ist, daß ein Meister sich einer fremden Kunst unterordnet und, sie nachahmend, seine nationale Eigenart nicht zur Geltung bringt, so ist doch anzuerkennen, daß es hier mit Größe der Auffassung und künstlerischem Verstand geschehen ist. Für die Niederlande des XVI. Jahrhunderts war das eine große Leistung. Man kann daraus schließen, wie stark jener Zeitgeist damals sein mußte, daß er selbst starke Talente unrettbar Italien in die Arme trieb. Dubroeucqs Stil wäre sehr geeignet gewesen, die Grundlage einer plastischen Entwicklung in den Niederlanden zu werden. Doch das geschah nicht. Sein Name, seine Werke und seine Bedeutung waren vergessen, bis die Lokalhistoriker des XIX. Jahrhunderts wieder auf ihn aufmerksam wurden. Noch im XVII. Jahrhundert wurde Dubroeucqs Leistung gewürdigt und seine Bedeutung anerkannt. Wie groß damals noch sein Ruhm war, zeigt eine Nachricht bei Vinchant. Als die gefeiertsten Kunstwerke der südlichen Niederlande und des nördlichen Frankreichs nannte man damals:

Portail de Rheims, Nesve d'Amiens,
Choeur de Beauvais, Doxal de Mons.

ANHANG.

I. Akten.

A. Lettner von Ste. Waudru.

1. *28. Februar 1534. — Kapitelsbeschluß über Instandsetzung des bisher fertiggestellten Kircheninnern zum Beginn der Innendekoration und des Turmbaus.*

(Mons, Staatsarchiv, Chapitre de Ste. Waudru à Mons, Régistre capitulaire du 28 avril 1520 au 31 mai 1536, n° 16, Résolution du 28 février 1534 (n. st.). — Devillers, Mémoire sur Ste. Waudru, p. 42.)

Chargie aux m^es de la fabrique preparer l'église par dedans tant par y faire formes ou cuer, come faire eslier[1] au deuant dudit cuer.

Fu aussi chergie aux maistres de la fabrique de mesurer l'ouvraige qui estoit à parfaire à la dite église et sçavoir comment l'on conduira la thour montée et autres ouvraiges nécessaires, aussi mener ouvriers à Malines et autres lieux pour veoir l'érigement des dites églises.

Decide de faire nettoyer le cuer et les voutes.

2. *Folgende Kapitelsbeschlüsse enthalten ferner Bestimmungen über die Innendekoration: vom 16. November 1538, 21. Februar 1540 (n. st.), 28. August 1540, 29. Januar 1541 (n. st.), 29. Dezember 1543, 10. Mai 1544, 16. Dezember 1549.*

(Mons, Staatsarchiv, Chapitre de Ste. W., Régistre capitulaire du 27 août 1536 au 13 mai 1553, n° 17. — Devillers, Mémoire, p. 42 ss.)

3. *10. September 1535. — Vertrag zwischen Hubert Nonon, Steinmetzmeister von Dinant, und der Kirchenfabrik von Ste. Waudru in Mons wegen Lieferung und Bearbeitung des schwarzen Marmors zum Rahmenbau des Lettners.*

(Mons, Staatsarchiv, Chartrier du Chapitre de Ste. W., titre côté Mons, n° 307, 2°, Original auf Pergament, unterzeichnet Johannes Riotte, Siegel in Bruchstücken der vier hommes de fief. — Devillers, Annales du Cercle archéologique de Mons XV, 1878, p. 601 ss.)

---

[1] eslier = ellier = jubé. Cf. hellier B 12.

Nous Jehan dit Griffon de Masnuy, Pierre Ghodemart, Michiel de Trezière et Hombert le Francq, sçavoir faisons à tous que par-devant nous qui, pour ce, espécialement y fûmes appellez comme hommes de fief à la comté de Haynnau et court de Mons, et aussi en la présence et ou tesmoing de vénérable et discret maistre Jehan Riotte, prebtre, comme notaire appostolicq, comparurent personnèlement Hubert Nonon, tailleur de pierres demourant à Dignant, pays de Liége, d'une part, et Jehan de Helduer et Franchois Verdeau, bourgois et demourans audit Mons, mambourgs et commis au demaine de la fabricque de l'église Saincte-Wauldrud dudit Mons, d'aultre part. Et là-endroit lesdites parties comparantes, de leurs bonnes et agréables voluntez, sans quelque constrainte, disent et congneulrent que ilz avoient contracté et marchandé ensamble en sorte que ledit Hubert Nonon promist faire et livrer le doxal adviset faire en ladite église Saincte-Wauldrud de plus fin et meilleur marbre noir ouvret bien et léallement, sans fraulde ne mallenghien, et ce, sour les devises et conditions ci-après déclarées. Assavoir que ledit Hubert Nonon sera tenu livrer quattre pilliers qui soustiendront ledit doxal, furnis des soubasses et capiteaux, de tel haulteur, espesseur et ouvraige que le pourtrait et patron dudit doxal démonstre et que les moules lui seront bailliez, plus les deux portaulx par-dedens et hors le cuer de ladite église avoecq les demy-pilliers tous furnis. Le corps de la première frize portans ses molures et rethours, auquel corps y auera ung quaret pour enter lesdites frizes d'albastre. Troix ronds de histoires qui se debveront asseoir dessus ledit corps, et soubz les premières et grandes vaulsures en chacun desdis ronds y auera deux quairez pour enter l'albastre. Les ronds desdites troix grandes vaulsures et celle dudit portal par-dedens le cuer aians chacun ung quairet pour enter l'albastre. *Item*, quattre pilliers contre lesquelz se mettera les Vertus Cardinalles montant jusques à l'architrave et en chacun desdis pilliers deux quarez pour enter les pentes d'albastre. *Item*, les architraves de dehors et dedens, tous de marbres fins. *Item*, par-dessus les architraves ung corps avoecq ung quairet pour enter la frize d'albastre portant ses molures et escartouches aiant aussy ung quairet à y enter albastre. *Item*, au darière des escartouches deux pans quarez pour y enter pentes d'albastre. *Item*, au dessus desdittes escartouches seize pilliers dont les huyt desdis pilliers porteront chacun troix balustres d'albastre avoecq leurs soubasses et capiteaux. *Item*, sour lesdis capiteaux seront posez les reculées des architraves et au hault d'icelles la grosse molure faisant et couvrant tout l'ouvraige de pierre d'Avesnes et au dessus d'icelle molures, pilliers et arière-pilliers gravez pour y mettre pentes d'alebastre. *Item*, et les huyt autres pilliers semblables furnis et garnis comme dessus, sauf qu'ilz ne porteront que deux balustres en lieu de troix. *Item*, la chayère du melieu avoecq ses escartouches et par-dessus icelles escartouches une corniche portant ung quairet pour enter albastre, et par-dessus lesdites corniches se asseront deux pillers portant chacun troix balustres d'albastre et par-dedens lesdittes balustres y auera

quattre dossières de marbre à chacun pillier, pour y mettre petis ymaiges. Et ou meilleu de laditte chayère et dossière de pierre d'Avesnes chergie d'une vausure de meisme pierre y auera sur icelle vausure une archure portant molure et arrières pilliers de marbre, en laquelle arcure et touttes aultres des grans ymaiges et histoires y auera ung quaret pour y enter albastre, et au dessus d'icelles vaulsures petis coings de marbre à enter fleures d'albastre, et soubz iceulx coings et molures ung petit architrave de marbre avoecq ses rethours, et par-dessus ledit architrave ung corps de marbre portant ses molures et audit corps ung quaret pour enter frizes d'alebastre. Et à l'endroit de laditte chayère par-dedens le cuer y auera deux pilliers de marbre noir semblables aux premiers, qui serviront pour recevoir une custode d'un grant ymaige. *Item*, tous les corps et molures par-dedens et dehors dudit doxal couvrant tout l'ouvraige de pierre d'Avesnes fais de marbre, et auxdis corps ung quaret pour enter les frizes d'allebastre. *Item*, les molures et arière-pilliers et archures de Foy et Espérance et archures par-dehors le cuer faictes et furnies du meisme de Charité, comme aussi seront les grans ymaiges par-dedens le cuer. *Item*, les molures et arière-pilliers des histoires par-dedens et par-dehors avoecq les archures comme dessus et aux aultres pilliers ung quaret pour enter les pentes d'allebastre, et par-dessus icelles archures des coings de pierre pour y enter fleurs d'allebastre. *Item*, au dessus desdis coings, des molures avoecq leurs rethours de marbre. *Item*, par-dessus lesdittes molures se poseront les colombes de marbre servantes de clères voyes furnies de petittes archures contre lesquelles se metteront les petittes ballustres d'allebastre. Le tout ainsi que le patron le démonstre. Touttes lesquelles parties de fin marbre noir et aultres que polroient estre oublyées pour le dedens et dehors dudit doxal, ledit Hubert Nonon prommist et eult enconvent les bien léallement et nettement ouvrer du plus fin et meilleur marbre noir et le pollir au mieulx que faire se polra, et icelles parties furnir et livrer en laditte églize Saincte-Wauldrud, et estre présent pour aydier les asseoir à ses coustz et fraix et despens. Assavoir : les quattre gros pilliers, portaulx et demy-pilliers, le corps portant molure de la première frize, troix ronds, archures et molures des quattre grandes vaulsures, en-dedens le fin des premiers troix ans prochain que l'on contera mil chincq cens et trente-nœf, et le rest dudit ouvraige en deux ans enssuivant, qui sera l'an quinze cens et quarante-ung, que lors ledit Hubert sera subiect et tenu relivrer son ouvraige à ses fraix et despens. Par devise duquel marchiet, ledit Hubert estoit subiect et tenu, et ainsi le prendist et heult enconvent, soy obligier et, que plus est, baillier fin, caution et respondre, à l'appaisement des commis de laditte église, dudit ouvraige furnir et acomplir bien et entièrement de point empoint. Pour lequel ouvrage faire, lesdis Jehan de Helduer et Franchois Verdeau, comme mambourgs et gouverneurs, si que dit est, promisent et heulrent enconvent et chacun pour le tout satisfaire et payer audit Hubert Nonon, à son aiant cauze

ou . . . .[1] porteur de ces lettres, la somme et pris de quatorze cens florins de quarante gros, monnoye de Flandres, chacun florin, sicomme cent florins incontinent la caution baillie. *Item*, aultre cent florins . . . . Noël prochain en ce présent an mil chincq cens et trente et chincq, stille de Cambray. *Item*, cent florins au jour sainct Jehan-Baptiste enssuivant après, qui sera l'an mil chincq cens et trente-six, que, pour y continuer d'an en an auxdis termes de Noël et Sainct-Jehan, jusques au plain paiement et furnissement desdis quatorze cens florins, telz que dits sont. Tout lequel contract et marchiet en la forme et manière que dessus est spécifyet et déclaret, lesdittes parties comparantes, à entendre est ledit Hubert Nonon, d'une part, et lesdis Jehan de Helduer et Franchois Verdeau, comme mambourgs et gouverneurs de laditte fabricque, d'aultre part, promisent et heulrent enconvent icelluy marchiet et contract entretenir, furnir et acomplir, sans faire ne aller encontre en manière aulcune; avoecq à rendre et restituer entièrement tous coustz, fraix et despens ou domaiges qui faix ou encourus seroient à deffaulte dudit marchiet, prommesses et devises susdis furnir et acomplir, ou en celly ocquison, et sour deux karolus d'or de paine que celluy desdis comparans à cuy on seroit en faulte de ce que dit est dessus furnir et acomplir, l'aiant en ce cauze ou le porteur de ces lettres, donner empolroit à quel seigneur ou justice qu'il voldroit, sour celluy qui seroit en deffaulte de sa prommesse acomplir et sour ses biens, hoirs et remannans, pour le constraindant astraindre audit marchiet et contract furnir de point empoint; avoecq auxdis coustz et fraix rendre et restituer, et sans ces convens de riens admenrir. Et quant à tout ce qui ci-devant est dit tenir, furnir et acomplir bien et entièrement de point empoint, lesdites parties comparantes, à entendre est : ledit Hubert Nonon, d'une part, et lesdis Jehan de Helduer et Franchois Verdeau, en la calité que dessus, d'aultre part, et chacun de tant que contracté, prommis et accordé en avoit et ainsi que ci-devant appert, en obligèrent et ont obligiez bien et souffissanment l'un envers l'autre, envers l'aiant en ce cauze et le porteur de ces lettres, eulx-meismes avoecq tous leurs biens, hoirs, successeurs et remannans, et les biens de leursdis hoirs, successeurs et remannans, meubles et immeubles, présens et advenir, partout où que ilz soient et polront estre sceuz et trouvez. Et puis jurèrent et fisent serment lesdittes parties comparantes et chacun à par luy et à sa fie en le main de l'un de nous lesdis hommes de fief, que ce présent marchiet et contract tél et par la forme et manière que dessus est déclaret, prommesses, convenences et obligations ilz avoient faict et rechupt, faisoient et recepvoient à bonne et juste cauze, léallement et sans fraulde, et sans nulz ne aulcuns de ses léaux créditeurs ne aultruy vouloir fraulder ne de leur droit eslongier. En tesmoing desquelles chozes devant dittes et chacune d'elles, nous lesdis hommes de fief en advons ces présentes lettres avoecq le signe et subscription dudit notaire

[1] vielleicht à qui venant.

ci-desoubz mis et pourtrait, séellées de noz seaulx. Ce fu faict en laditte ville de Mons, l'an mil chincq cens et trente-chincq, le dyxysme jour du mois de septembre.

4. *22. März 1541. — Kapitelsbeschluß über Grabstein Du Lieu unterm Lettner.*

(Mons, Staatsarchiv, Ste. Waudru, Régistre capitulaire, n° 17. — Devillers, a. a. O.)

Das Kapitel erlaubt den Mitgliedern der Kirchenfabrik aufstellen zu lassen «la tombe de madamoiselle de Dou Lieu à une table d'autel en desoubz le doxal», jedoch nicht anzubringen «aulcune ymaige, la représentation de Madamoiselle Du Lieu, sa niepce et ses armes».

Unter Nr. 5—42 folgen Auszüge aus den Rechnungsbüchern des Kapitels von Ste. Waudru. Diesen liegen die Einzelquittungen Dubroeucqs am Orte bei, die Lacroix und Devillers gefunden haben. Sie wurden auch hier eingeschaltet. Die Rechnungsbücher vor 1545 sind verloren. Die hier abgedruckten Auszüge umfassen die Jahre 1545 bis 1549. Sie sind veröffentlicht bei Lacroix, Recherches sur Jacques Du Broeucq, Mons 1855, Ergänzungen bei Devillers, Mémoire sur Ste. Waudru, p. 42 ss. — Mons, Staatsarchiv, Comptes du Chapitre de Ste. Waudru 1545 ss.

5. *1545. — Kopf des ersten erhaltenen Rechnungsbuchs des Kapitels von Ste. Waudru.*

Compte et renseignement que à nobles et nos très-honourées damoiselles Jéhenne de Praet et Anne de Ligne, chanoinesses de l'églize Madamme Saincte-Waldrud de Mons commises et ordonnées au ghouvernement de la fabricque, font et rendent Franchois Verdeau et Nicaise Le Roy commis à la ditte fabricque, de tout ce entièrement qu'ilz ont receu et sour ce payet et délivret, depuis le premier jour du mois de janvier an quinze cens et quarantequattre (1545 n. st.), jusques le dernier jour du mois de décembre ensuivant après, quinze cens et quarante-chincq, qui est pour le terme d'un an enthier.

6. *1545.* — A Jéhan Horion, dit Muchon, pour avoir amenet les quattre Vertus Cardinalles, de la maison M[e] Jacques à l'église, lui a esté payet XXXij s.

7. *1545.* — Quant aux pierres d'albastre[1] nulles n'en ont esté achetées ou terme de ce compte.

---

[1] Unter «pierres d'albastre» ist der Alabaster für die Skulpturen Dubroeucqs verrechnet. Daß nach 1544 dieser nicht mehr gekauft wird, zeigt, daß er vorher ausreichend erworben war. Dagegen werden die «menues tailles d'albastre» für die Ornamente nach 1544 noch erwähnt und verrechnet; vgl. unter 16.

8. *1545.* — Aultre mise pour ouvraiges d'albastre fais ou terme de ce compte, pour le doxal de la dite église, sy qu'il s'enssuit:

A maistre Jacques Du Broeucq, pour la fachon de deux grandes histoires servans aux deux retours du doxal, lui a esté payet au pris de cl. l. chacune, comme par deux descherges appert: iij^{c} l.

9. *23. Januar 1545.* — A dy xxiiij de ienvier 1544 (1545 n. st.), moy Jacques Du Broeucq, connois avoir reçust de Nicaise Le Roy, la somme de soissante et quinze florins Karolus, pour le paiement d'une des grandes istoires de la Passion, servant au docsal, à sçavoir ung portement de croes, qui va au retour du docsal vers l'otel St.-Marcou. Témoing mon signé cy mis.

Folgt Unterschrift in Abkürzung: iadubrcq.[1]

10. *3. April 1545.* — Le troisième iour d'apvril 1544 (1545 n. st.), moy Jacques Du Broeucq, imagier, connois avoir reçust par les mains de Nicaise Le Roy, la somme de soissantte et quinze florins carolus d'or, et ce, pour le paiement d'une grande istoire de la remembrance de la Flagellacion de Jésus-Christ, qui est posée au retour du docsal, vers l'otel St.-Blase, à Ste.-Wauldru. Témoing ceste, sinée de ma mein.

Folgt Unterschrift.

11. *1545.* — Audit M^{e} Jacques, pour la fachon de sept historiettes basses, qui vont desoubz les ballustres dud. doxal, lui a esté payet, au prix de xxiiij l. la pièce, comme par quatre descherges, cy rendues, la somme de clxviij l.

12. *1545.* — Moy Jaques Du Broeucq, counois avoir recust de Nicaize Le Roy la somme de trente-six florins carolus d'or, et ce, pour le paiement de trois istoirettes basses qui vont desous les balustres devers le ceur, assavoir: l'istoire de Crist en gise de gardinnier; l'aultre où st. Tomas met ses dois en la plaie, et l'aultre est des actes où on gette le sorte pour faire le dousième apostre et eust sur Matias; dont me tiens content et bien paiiet des dessusd. trois istoyrettes. Témoing mon signé, cy mis.

Folgt Unterschrift.

13. *8. September 1545.* — Le viij^{e} du mois de septtembre 1545, Nicaize Le Roy a payet à moy Jaques Du Broeucq, la somme de vint et quatre florins Karolus d'or, et ce, pour le payement de deulx istoirettes basses de la Passion, servant au docsal, dont l'une va par-dedens le ceur et est comment Ananias et sa femme moururent; et l'autre est Crist priant

---

[1] Vgl. zwei Facsimiles bei Lacroix, a. a. O.

au Jardin des Olives, et va au retour vers l'otel St.-Blaze. Tesmoing ceste, sinée de ma main.

Folgt Unterschrift.

14. *6. Novembre 1545.* — Le vj^{e} iour de novembre 1545, Nicaize Le Roy a paiiet à moy Jaques Du Broeucq, imaigier, la somme de douze florins carolus, et ce, pour la façon de la première istoiret contre le retour vers l'ostel St.-Blaize, qui est comment Judas treyt Nostre-Seigneur. Témoing mon signé y mis.

Folgt Unterschrift.

15. *1545.* — Nicaise Le Roy a paiiet à moy Jaques Du Broeucq, la somme de douze florins carolus d'or, et ce, pour le paiement de la septième istoirette, qui est Crist devant Caiffe. Témoing mon signé.

Folgt Unterschrift.

16. *1545.* — A icellui M^{e} Jacques, a esté délivret, à plusieurs fois, sur le marchiet des menues tailles d'albastres de l'ouvraige dud. doxal, depuis le premier jour de janvier quinze cens et quarante-quattre jusques le dernier jour de décembre quinze cens et quarante-chincq, comme il appert par ung escript signé de sa main, la somme de iijc lx l.

17. *1545. Beleg zu 16, Kopf und 12 Quittungen Dubroeucqs.* — Deniers délivrez à maistre Jacques Du Broeucq, par Nicaise Le Roy, commis à la fabricque de l'église Saincte-Waldru, sur le marchiet des menues tailles d'albastre de l'ouvraige du doxal de lad. église, depuis le premier jour de janvier quinze cens quarante quattre jusques le dernier jour du mois de décembre enssuivant après, qui sera l'an XV^{c} et quarante-chincq, comme il s'enssieult:

Le iiij^{e} jour du mois de janvier XV^{c} et quarante-quattre, a esté délivret aud. maistre Jacques, pour ung mois qui eschera au dernier jour dud. mois de janvier, la somme de XXX l.

Es folgen die 11 Quittungen für Februar bis Dezember.

18. *1545.* — Pour journées d'ouvriers tailleurs de marbre et polisseurs, pour l'ouvraige du doxal.

19. *1545.* — Journées employées à assir l'ouvraige du doxal.

Enthält die wöchentlich bezahlten Summen des Jahres 1545.

Jéhan de Thuin erhält 16 sols für den Arbeitstag.

20. *1545.* — *Verschiedene Bezahlungen für Ausstattung der oberen Bühne mit Orgel, Bank, Pult für Altar, Geländer am Treppenaufgang, ferner für Kruzifix überm Lettner, Steintransport und Steinarbeiten.*

Aultres mises pour ung pozitif d'orghes fait ou terme de ce compte.

A maistre Jehan Crynon, pour ung pozitif d'orghes par luy fait, mis

et assis sur le doxal de la dite église, luy a esté payet, comme par descherge cy-rendue appert la somme de iiij^{c}l l.»

Nicaize Le Roy, commis à la fabricque de l'églize Saincte Wauldrud de Mons a payet à moy Jehan Crinon la somme de quattre cens chincquante livres tournois pour ung pozitif d'orghes par moy fait et mis et pozet sur le doxal de lad. églize; et ce sans préiudice à l'entretènement des orghes que suis tenu faire par mon obligation le terme d'un an ensuivant icelles achevées et aussy à la relivrance d'icelles. De la quelle somme de iiij^{c} l^{l} me tiens content et en quitte ladite église aussi ledit Nicaize le Roy et tous aultres qu'il appertendra. Tesmoing ceste sinée de ma main le xxiiij^{e} iour du mois de novembre quinze cens et quarante-chincq.

Jean Crynon.

«A Jehan Couturier, pour avoir painct et doret le dit pozitif luy a esté payet la somme de xxviij l. xij s.»

«A maistre Grart Ghossuin, Quentin et Bonnaventure du Fief, frères, le serviteur de Fourmanoir, Jehan de Lonwy, Collart de Halloy, Baureau et aultres, en nombre de dyx personnes, pour avoir apportet ledit pozitif le coffré et soufflctz de la maison dud. maistre Jehan Crynon à l'église et les avoir mis sur le doxal a esté donnet la somme de XL^{s}.

A Leurent du Fief, carpentier, pour chincq plancques de viij piedz de loing chacune et ung polch despet employées au planchier du doxal . . . . xxx^{s}.

A Jehan Fourmanoir, pour avoir fait ung passet pour assir ung positif d'orghes sur le doxal, ung ban pour l'orghaniste et une poyée contre la montée et aussy avoir fait ung estapleau pour servir au grand autel xxj^{l}.

A Jehan Malapert pour pluiseurs parties par luy livrées pour paindre le crucefix et les ymaiges de la Vierge Marie et Sainct Jehan. Luy a este payet xij^{l} vij^{s} j^{d}.

A Jaspart Everart, paintre, pour avoir doret ledit crucifix et les deux ymaiges etc.

A Bastyen Roust, bateur d'or demourant à Tournay pour chincq milliers d'or par luy livrez et employez à dorer ledit crucefix et pour ung millier d'argent sont emsemble . . . i^{c} xviij^{l}.

A Henry paintre pour avoir estet au dit Tournay par-devers ledit Bastyen Roust adfin de apporter led. or; luy a esté payé xiiij^{s}.

Aultres mises pour livrance et voyetures de pierres de Dynant et aultres despens payez ou terme de ce compte, sy qu'il s'enssuit:

A maistre Hubert Nonon a esté délivret par les mains de Franchois Bodart pour livrance de pierres de Dinant pour l'ouvraige du doxal depuis le premier jour de janvier xv^{c} et xliiij (1545 n. st.) jusques le xxi^{e} aoust ensuivant quinze cent et quarante-chincq la somme de vj^{xx} x^{l} v^{s}.

A Lambillon, Estienne Plonnon, Franchois de Bouvines et Jehan Pocas, Karetons demourans aud. Dinant, pour la voiture de xj pierres

par eulx voiturées dud. Dinant à Mons depuis led. premier janvier xliiij (1545 n. st.) jusques led. xxj^{e} aoust contenant enssembles en mesure lxxj piedz; quart pesans ix^{m} ij^{c} lxij ^{libz} à prendre vj^{xx} x^{l} pesant pour le pied kairet. Leur a esté payet ensemble lvj^{l} vj^{s}.

A Henry Simonnet, navyeur, demourant à Namur pour syx mil pesant desd. pierres de mabre par luy voyturées dud. Dinant à la Buissière luy a esté payet ix ^{l}.

A Léon de Beaurieu et Jehan Bernart pour la voyture de vj pierres par eulx voyturées de la Buissière à Mons, contenant enssembles en mesure xlvj piedz pesans vj^{m} xlv^{libz}, leur a esté payet xviij^{l} xij^{d}.

Aultres mises pour journées d'ouvriers tailleurs de mabre et pollisseurs pour l'ouvraige du doxal de lad. église.

Pour la sepmaine accomplie le iiij^{e} dud. janvier 1544 (1545 n. st.).

A Jamart et Hubert de Namur, frères, pour chincq jours chacun à viij^{s} pour jour iiij ^{l}.

A Jehan de Lonwy, pour chincq jours à ix^{s} par jours xlv^{s}.

A Hilaire de Cambray pour quattre jour à x^{s} par jour xl^{s}.

Polisseurs.

A Collart et Hubert de Halloy, père et filz, pour chincq jours chacun à vj^{s} par jour lx^{s}.

A Baureau pour chincq jour à iiij^{s} le jour xx^{s}.

Die Namen finden sich in jeder Woche.

21. *1546.* — Audit M^{e} Jacques pour la fachon des viij, ix, x^{e} et dernière historettes basses, qui vont desoubz les ballustres dud. doxal, luy a esté payet au pris de xxiiij l. chacune, comme par trois descherges appert, la somme de lxxij l.

22. *3. Februar 1546.* — Le troisième iour de febvrier 1545 (1546 n. st.), Nicaize Le Roy a payet à moy Jaques Du Broeucq, la somme de douze florins carolus d'or, et ce, pour le payement de la wittième istoirette qui est là où on desvette la robe de pourpre à Crist et luy aporte-on sa croes pour la porter au mont. Témoing mon signé cy mis.

Folgt Unterschrift.

23. *1546.* — Nicaize Le Roy a paiiet à moy Jaques Du Broeucq, la somme de douze florins carolus, et ce, pour la fasson de la neuvième istoirette basse qui est où on reveste sa propre à Cryst et les larons alentour de luy. Témoing mon signé y mis.

Folgt Unterschrift.

24. *6. April 1546.* — Le VI^{e} d'apvril XV^{C}XLV (1546 n. st.), Nicaize Le Roy a paiiet à moy Jaques Du Broeucq, la somme de douze

florins carolus, et ce, pour la payement d'une petitte istoirette qui est la dernière des dix et va au bout du docsal vers le puis, et est là où on atache Crist à la crois. Témoing ceste, sinée de ma main.

Folgt Unterschrift.

25. *1546.* — A maistre Jacques du Broecq, pour la fachon des deux grandes historettes plattes du doxal, du costet vers la nef, luy a esté payet, au pris de l. livres chacune, comme par deux descherges cy-rendues appert: c.l.

26. *1. Oktober 1546.* — Nicaize Le Roy a payet à moy Jaques Du Broeucq, la somme vint et cincq florins Karolus d'or, et ce, pour la fasson de l'une des deulx plus grandes istoirettes du milieu du docsal, devers la nef, qui est là où Pillatte lave ses mains. Témoing ceste, sinée de ma maing, ce premier iour de octobre 1546.

Folgt Unterschrift.

27. *1546.* — Nicaize Le Roy a payet à moy Jaques Du Broeucq, la somme vint et cinq florins carolus d'or, et ce, pour la fasson de une des quatre plus grandes istoirettes qui vont au docsal, à sçavoir une de celles de devers la nef, qui est là où Pilate remontre Crist aux iuis et dit Ecce homo, pour laquelle fasson ie m'en tiens content et bien payet. Témoing ceste, sinée de ma main.

Folgt Unterschrift.

28. *1546.* — A icelluy Me Jacques, a esté délivret à pluiseurs fois pour le rest et parfait du marchiet des menues tailles d'albastre de l'ouvraige dud. doxal, depuis le premier jour de janvier XVcXLV (1546) jusques le dernier jour d'aoust enssuivant XVc et xlvj, comme il appert par ung escript signé de sa main, la somme de ijcxl l.

Es folgen 12 Quittungen Dubroeucqs, wie in Nr. 17.

29. *1546.* — Tagegelder für Jean De Thuing und seinen Sohn Jannot «à assir l'ouvraige du doxal» und zwar: für Jean De Thuing seize sols, für Jannot De Thuing six sols für jeden Arbeitstag.

30. *1546. — Verschiedene Bezahlungen für silbernen Hochzeitsbecher für Dubroeucq, Weihwasserkessel, Altar auf dem Lettner, Steine für Chorschranken.*

A Nicolas Lardenois, orphèvre, pour une couppe d'argent, pesant ix onces viij strelins, présentée par mesdamoiselles à Me Jacques Du broecq, tailleur d'albastre, le jour de ses noepces: luy a esté payé à lx s. l'once, xxviij l iiij s, et pour la fachon cx s, ensemble xxxiij l xiiij s.

A Baureau pour avoir polly ung benoistier[1] de pierre de mabre xxxij s.

---

[1] Der Weihwasserkessel ist noch in Ste. Waudru vorhanden.

A Jehan Repu le filz pour quattre jours par luy employez à tailler une pierre d'autel pour servir à l'autel sur le doxal xl[s].

Au même »pour trois jours et demy employez à tailler lad. pierre d'autel: xxxv[s].

A maistre Jehan Rotte a esté remboursct qu'il avait donné au marchant de pierres de Ransse, lorsqu'il vint faire marchiet desd. pierres de Ransse pour la clôture du cuer xxiiij[s].

Payé aux tailleurs de marbre et pollisseurs: néant.

Ebenso 1547: néant.
Ebenso 1548: néant.[1]

31. *1547.* — A maistre Jacques du Broecq, pour la fachon de la grande histoire de la Résurrection, du costé vers le cuer: luy a esté payet, apparant par descherge, iij[c] l.

32. *12. März 1457.* — Le xij iour de march 1546 (1547 n. st.), Nicaize Le Roy a payet à moy Jaques Du Broeucq, la somme cent cinquante florins carolus d'or, et ce, pour la façon ou main-d'oeuvre de la grant istoire de la Résurrection, qui va deseure la porte du docsal pardevers le ceur, à Ste.-Wauldru. Témoing ceste sinée de ma main.

Folgt Unterschrift.

33. *1547.* — A Jehan Haurion dict Muson (voiturier) pour avoir menet la grande histoire de la Résurrection despuis l'escolle des povres enffans[2] jusques à l'églize luy a esté payet . . . xx[s].

34. *1547.* — Audit M[e] Jacques, pour la fachon de deux istoirettes karrées, qui vont au doxal, vers le cuer, deseulre le grande histoire de la Résurrection; luy a esté payet, apparant par descherge c l.

35. *2. August 1547.* — Le deuxzième iour d'aoust 1547, Nicaize Le Roy a paeyet à moy Jaques Du Broeucq, la somme de cinquante florins Karolus d'or, et ce, pour la fassçon des deulx istoirettes quarées qui vont au docsal de Ste.-Wauldru, vers le ceur et deseurre la grant istoire de la Résurrection, à deulx costez, ascavoir: l'Ascenssion de Jésus-Crist et le Seint-Esperit descendant sur les apostres; et pour sine de vérité, i'ay ci-dezous siné de mon sine manuel.

Folgt Unterschrift.

36. *1547.* — Tagegelder für Arbeit am Lettner für Jean De Thuing seize sols, Jannot De Thuing six sols für jeden Arbeitstag.

---

[1] Danach ist die Beendigung dieser Arbeiten zu vermuten.
[2] rue Samson, heute École moyenne de l'état.

37. *1548.* — A maistre Jacques Dubroecq, pour la fachon de troix figures d'albastre servantes au doxal, par-dedens le coer, assavoir: ung Salvator, David et Moïze: luy a esté payez, si comme, du Salvator vj^{xx} l., et des deux aultres lxiiij l., ensamble comme par descherge appert, ciiij^{xx} iiij l.

38. *9. Februar 1548.* — Nicaize Le Roy a paiiet à moy Jaques Du Broeucq, statuère, la somme quatre-vins et douze florins carolus d'or, et ce, pour la fasçon de troes figures d'albastre servantes au docsal de Ste.-Wauldrut, par devers le ceur, asçavoer: ung Salvatoer, Davit et Moyse; du Salvatoer soisante florins, et des deulx aultres, cescun seize florins. Témoing ceste, sinée de ma main, le ix^{e} iour de febvrier an xv^{c} xlvij (1548 n. st.).
Folgt Unterschrift.

39. *1548.* — Audit M^{e} Jacques, pour tous ouvraiges, vacations et pourtraictz qu'il a fait pour l'églize, oultre ses marchiez fais, assavoir: pour touttes les tailles d'albastre et ordonnance faicte à le table d'autel dessus le doxal, aussy autour du Salvator et avoir adreschiet l'escrignier à ses grandes et petittes croches, bans et couronnemens, a esté paiez xxxvj. l.; et, pour avoir ordonné et fait les molles, tenu la main que tout fuist bien fait à la closture de pierre de Ransse et marbre, devant la chappelle St.-Roch, xix l. Ensemble, come par descherge appert, lv l.

40. *12. November 1548.* — Le xij^{e} iour de novembre an 1548, nous sommes convenus et accordés ensamble, François Verdau, Nicayze Le Roy et moy, pour toutes ouvraiges, vacations et pourtrés que j'ay fait pour l'églize, oultre mes marchiés fais, asçavoir: pour touttes les taibles d'albastre et ordonnansse faitte à la table d'autel desus le docsal et autour du Salvatoer, et avoir apourtret et adresciet l'escrinier à ses grandes et pettittes croches et bans et corronnemens, dize-wit florins, et neuf florins demy pour avoer ordonné et fait les molles, tenu la main que tout fust bien fait à la clôture de pière de Ransse et mabre. Et de tout me tiens content et bien payet; témoing ceste, sinée de mon sine.
Folgt Unterschrift.

41. *1548.* — Journées d'ouvriers, tailleurs et polisseurs de pierres de Rance et marbre pour la clôture du choeur, entre deux piliers, devant la chapelle St.-Rocq, et parmi les sculpteurs, Jean De Thuing et Jannot, son fils.

42. *1549.* — *Bezahlung von De Thuin und Sohn für*:
Journées employées au nettoiement du jubé. [1]

---

[1] Danach ist die Beendigung der Arbeiten am Lettner zu vermuten.

43. *1. März 1550. — Zahlungsauftrag des Kapitels für den Magdalenenaltar Dubroeucqs in Ste. Waudru.*

(Mons, Staatsarchiv, Chapitre de Ste. Waudru, Régistre capitulaire n° 17. — Lacroix, Recherches p. 12.)

Conclud et ordonnet à Anthonne Yeuwan, de payer à M^e^ Jacques Dubroecq de ce que luy estoit deu pour le paye de la marchandize de la table la Magdelaine.

44. *20. Mai 1778. — Kapitelsbeschluß über Auskunftserteilung an Philippe Baert, Bibliothekar des Marquis du Chasteler, über Meister und Entstehungszeit des Lettners.*

(Mons, Staatsarchiv, Chapitre de Ste. Waudru, Régistre capitulaire année 1778. — Lacroix, a. a. O., p. 12.)

A été expédié acte de ce chapitre, à la requisition de Philippe Baert, que le jubé de cette église a été faite par Jacques Dubreucq, qu'on a reconnu être l'ouvrier qui a taillé, travaillé et sculpté les divers ouvrages dudit jubé de la même église par les comptes de la fabrique des années 1545 et suivantes; lequel acte a été signé du greffier, par ordonnance de Mesdames, avec apposition du scel du prédit chapitre.

45. *5. Januar 1809. — Die Kirchenfabrik beschließt, an die Kommune von Jemappes die alte Orgel mit Zubehör zu verkaufen «à lexception du jubé, du plancher et de l'escalier qui y conduit». Der hier erwähnte «jubé» ist nicht unser Lettner, sondern nur eine wertlose, hölzerne, provisorische Orgelbühne im Querschiffsarme nach dem Kapitelsplatz.*

(Mons, Staatsarchiv, Chapitre de Ste. Waudru, Résolutions de la fabrique 1809. — Devillers, Moniteur belge 12 avril 1882, p. 1342.)

B. Chorausstattung von Ste. Waudru und St. Germain.

a. Gestühl von Ste. Waudru.

1. *Die Kapitelsbeschlüsse über das Gestühl vgl. unter A 1 und A 2. Auch die Rechnungsbücher des Kapitels von 1545, 1546, 1548*[1] *und 1549 im Staatsarchiv von Mons enthalten Einträge über das Gestühl.*

2. *Daß der mehrfach in B 3 erwähnte erste und zweite Entwurf von Jacques Dubroeucq herrührt, beweisen die beiden Erwähnungen dieses Meisters in B 4 als «maistre Jacques».*

---

[1] Vgl. A 39 und 40.

3. *9. Oktober 1538. — Vertrag zwischen Jean de Fourmanoir, Holzschnitzer von Mons, und der Kirchenfabrik von Ste. Waudru in Mons wegen Fertigung des Gestühls.*

(Mons, Staatsarchiv, Section judiciaire, Heft von 42 beschädigten und nicht paginierten Blättern in Pergamentumschlag.[1] von Devillers gefunden. — Devillers, Anciennes stalles de l'église de Ste. Waudru à Mons in: Bulletin du Cercle archéologique de Mons I, (1856—1866), p. 157—166 (1865—1866).)

Contract pour les fourmes de Ste.-Waldrud. — Nous, Philippe Desprez, escuyer, sgr de Beaumont en Cambrézis, de le Courbe, etc., Jehan de Fives, Hughes de la Barre, me Jehan Riotte prebtre, et Michiel de Trezière, savoir faisons à tous que, par-devant nous, qui, pour ce espécialement, y fûmes appellez, comme hommes de fiefz à la comté de Haynnau et court de Mons, comparurent personnèlement: Jehan de Helduer, bourgois et résident à Mons, comme mambourg et gouverneur, soubz la main des personnes du noble et vénérable chappitre de l'église Saincte-Waldrud, des biens de la fabricque d'icelle église, d'une part, et Jehan de Fourmanoir, escrignier, résident audit Mons, d'autre part; et là-endroit, lesd. parties comparantes, de leurs bonnes et agréables voluntez, sans quelque constrainte, disent et congneulrent que ilz avoient contracté ensamble de sorte que ledit Jehan de Fourmanoir estoit tenu et subiecte faire les fourmes du coer de lad. églize Saincte-Waldrud, dont à chacun costé doibt et debvera avoir vingt formes,[2] y comprins les retours,[3] assavoir: quinze formes[2] en chacun loing pan[4] qui aueront de longhesse de dehors en dehors XXXIX piedz demy, et en chacun rethour chincq kayères[2] et aueront de longhesse dehors en dehors quatorze piedz demy.

Pour furnir la platte-forme, qui doibt avoir despuis le pavet jusques au planchier des formes xij polz de haulteur pour acomplir les deux marches que faudra monter, ledit Jean de Fourmanoir sera tenu mettre en oevre une pièce de bois aiant xij polch de hault et sept polz d'espez, que, pour recueillier les gistes[5] sour quoy les entreclos[6] seront assamblez,[7] la flacque[8] assize sour les gistes qui debveront estre assemblées avoecq les entreclos qui portera les sellettes.[9]

Les gistes debveront estre de sept polch et de quattre, sour quoy les entreclos se viennent asseoir, les flacques de quattre polch d'espesseur et de xij polz et demy de large où les sellettes seront pendues, lesquelles sellettes debveront avoir ung pied de large et syx polz d'espez par-deseure et taillie le plus richement que faire se polra, suyvant son entreclos et ordonnance nouvelle.

---

[1] Die ersten 6 Blätter enthalten eine «Criée de l'ouvraige de machonnerie du belfroit estant entre l'église Ste.-Waldrud et St.-Germain», vom 14. November 1535. [2] Sitzabteil. [3] Schmalseiten. [4] Seite. [5] Balken der Rückwand. [6] Entreclos bezeichnet den Trennungsteil der Sitze vom Boden bis zum Säulenansatz oder einzelne Teile desselben. [7] eingelagert. [8] Flache, Wahnkante, Zapfen für die beweglichen Sitze. [9] Bewegliches Sitzbrett.

Sera tenu faire douze petittes croches[1] et quattre grandes, et icelles amender de telle sorte et enrichissement ymaiges, personnaiges ou bestes, selon que l'oevre le requerra, pour correspondre et ensuyr l'enrichissement de nouveau devisé et ordonné, les faisant de pauchison[2] requise pour bonté et beaulté dudit ouvraige.

Les entreclos debveront avoir chincq polz d'espez de haulteur et de largeur, ainsi que l'ouvraige le requerra, plus richement tailliez que le kayère de présent, pour correspondre comme dessus au dit enrichissement.

Les akeutoires[3] aueront chincq polz d'espesseur et de largeur, et de sallie[4] despuis le pillier quairet qui debvera estre taillie d'anticque xiij polz et demy, et par-dessus les akeutoires se viendra mettre ung rond pillier allencontre dudit pillier quairet de chincq polz en croix, et pardessus ses rondz pilliers arquitrave, frize et cornice.

Lesquelz pilliers rondz l'une des troix parties sera plain de taille d'anticque au mieulx que faire se polra avoecq son capiteau.

Par-dessus la cornice dudit pillier y auera ung revers[5] garny de double escartouche de chincq polz d'espez et de deux piedz et demy de saillie en tout; et par-dessus ce revers, arquitrave, frize et cornice, sour lesquelles cornices se vient mettre ung tableau portant le toizon, lequel tableau sera garny de pillier quairet bien ouvret à l'anticque, avoecq son rond pillier, dont l'une des troix parties sera plain de taille avoecq son capiteau suivant son ordre, tout ainsi que le grant patron en pappyer le démonstre.

Le dit tableau par-dessus sera garny de arquitrave, frize et cornice, et par-dessus la cornice dudit tableau ung amortissement[6] comme ledit patron le démonstre, ou meilleur se on s'en advise ci-après.

Entre ces deux pilliers rondz, la dossière[7] de kayères debvera estre plain de taille d'anticque au mieulx que faire se poelt, et allenthour de lad. taille des mollures telles et samblables que le grant patron en pappyer le démonstre.

Il conviendra mettre autant de gistes de sept et de quattre polz quairet qu'il y auera d'entreclos qui se debveront assambler avoecq les gistes du plancquier par-derière et seront lesd. gistes assemblées avoecq les entreclos d'un boucquet à deux eswilles tenant ensamble, et par-deseure sour le revers y auera une giste couchie qui sera assemblée avoecq les gistes de derière et ung pochart qui sera sour la giste du revers tenant le tableau du toizon.

Pour l'assamblaige de chacune kayère conviendra avoir telle polchison de bois que l'ouvraige le requerra pour le mieulx.

---

[1] Wange. [2] Maß, Substantiv abgeleitet von polch. Vgl. polchison unten. [3] Lehnbretter, Abschlüsse der entreclos unter der Säulenbasis, = appoyée im Gestühlsvertrag St. Germain B 11. [4] Vorsprung, Vorkragung, Ausladung. [5] Vorkragendes Dach, Baldachin, toet im Gestühlsgutachten B 7. [6] Abschluß, Endigung. [7] Rückwand.

En l'ainne du rethour auera une kayère entre deux entreclos ayant vingt polz et demy.

Ledit Fourmanoir sera tenu faire les revers à demy rondz, ouvrés ainsi que les personnes dudit chappitre ou leur commis voldront choisir et ordonner.

Es quarantes kayères, y debvera avoir à l'un des rethours le kayère de l'abbé, plus richement faicte, taillie et ouvrée que les aultres, comme excédoit selle du patron : l'ouvraige des kayères, de la première devise avoecq petis bancq̄z entre les petittes croches et leur demy rondz qui seront tailliez à l'anticque au mieulx que faire se polra et de telle haulteur et largesse de bois que sera adviset pour plus grand bonté et beaulté d'oeuvre.

Ledit Fourmanoir sera tenu faire les estapleaux[1] sour les plancquiers des formes, à chacun costé vj pour les mains, aiant potence de pied et demy de loing, de quattre polz quairet, et ouvrées de taille, et y mettre plancques d'un poch d'espez et de xij polz de large ou plus s'il est requis, portant mollures partout pour plus grant beaulté et tout ouvraigé d'anticque, meismes faire sour le loing pan à deux costez des armaires telles que celle qui est présentement faitte.

Tout l'ouvraige des formes doibt et debvera, parmy le tableau du toizon sans le couronnement, finer desoubz l'arquitrave de marbre qui vient dessus les volsures de marbre.

Aussi sera tenu ledit Fourmanoir faire ung huys[2] à l'anticque servant à aller au doxal, et à l'opposite d'icelluy faire armaires à la volunté des personnes de chappitre, dont l'huys et lesd. armaires debveront estre taillies à l'anticque correspondant à l'autre ouvraige.

Aussi fera le dit Fourmanoir ung bancq̄ à coffre entre les deux pilliers de pierre d'Ecaussines estans ou coer de lad. église au lez et costé de la chappelle Sainct-Rocq,[3] le quel bancq̄ auera dossière qui debvera estre d'ouvraige d'anticque avoecq le pan de devant aussi bon que les petis bancq̄ des formes, et sera led. bancq̄ en haulteur compétente jusques au soubasse des coulombes faisant clôture de la muraille du coer avoecq le finement de quelque grosse molure selon que l'ouvraige le requerra pour bonté et beaulté.

Encore sera tenu ledit Fourmanoir prendre ung compaignon-ouvrier, meilleur et non mendre que celui de Gand, pour la taille d'anticque, adfin de donner esprit à icelle et méliorer ledit ouvraige en toutte sorte et manière, sans fraulde.

Ledit Fourmanoir sera tenu employer audit ouvraige bon bois de kaisne et de la meilleure Allemarch saisonnez comme il appertient, sans y pooir mettre rouge bois, villains neudz, emienture ne aubun. Lequel ouvraige ledit Fourmanoir debvera et ainsi le prommist et heult enconvent l'avoir faict et achevet en-dedens le jour saint Jehan-Baptiste que l'on

[1] Pult. [2] Tür. [3] Im Plan Tafel IV unter g eingetragen.

comptera mil v^{e} et xliij, que, pour lors, par lui en faire relivrance au dict et jugement d'ouvriers et gens ad ce congnoissans, du tout à ses fraix et despens, et le tout mieulx et plus souffisanment faire que n'est devisé, sans riens excepter ne réserver d'ouvraige que escrignier et tailleur, tant en frizées, ymaigeries et mollures, ayant emprins tout enthièrement ledit ouvraige, peult et doibt faire, sauf les ferrailles et pentures, lesquelles ne seront à la cherge du dit Fourmanoir.

Pour laquelle marchandise, le dit Jehan de Helduer, come mambourg et gouverneur, si que dit est, prommist et heult enconvent satisfaire et payer audit Jehan de Fourmanoir, à son aiant cause ou au porteur de ces lettres, la somme de quattre mil deux cens livres tournois, xx gros monnoie de Haynnau la livre, et le cas advenant que il fache l'ouvraige meilleur que il n'est ci-dessus deviset, debvera avoir deux cens livres davantaige, de xx gros la livre, à payer de deux mois en deux mois la somme de cent livres tournois, dont les premiers deux mois eschéront au premier jour du mois de jenvier en ce présent an mil v^{e} et xxxviij (1539 n. st.), et le second paiement au premier jour du mois de march enssuiant, que, pour ainsi continuer de deux mois en deux mois et d'an en an jusques au plain furnissement et paiement de lad. somme, pourveu que, avant recepvoir les paiements de cent livres pour chacun deux mois, le di Fourmanoir monstre et fache apparoir avoir faict pour plus que lesd. cent livres d'ouvraige et point mains.

Avoecq prommisent et heulrent enconvent lesd. parties comparantes à rendre et restituer entièrement tous coustz, fraix, despens ou dommaiges qui faix ou encourus seront à deffaulte du marchiet, prommesses, paiemens et devizes susd., furnir, satisfaire et acomplir, ou en celli ocquison, et sour ung Karolus d'or de paine, que celluy à cuy on sera en deffaulte de sa prommesse acomplir, l'aiant en ce cause ou le porteur de ces lettre donner empolra à quel seigneur ou justice qu'il voldroit sour la partie négligente et refusante du marchiet, prommesse et devises susd. furnir et acomplir et sour ses biens, hoirs et remañ̄, pour lui et sesd. biens, hoirs et remañ̄ constraindre et astraindre à sad. prommesse et marchiet furnir, avoecq auxd. coustz et fraix rendre et restituer et sans ces convens de riens admenrir. Et quant à tout ce que ci-devant est dict, tenir, furnir, payer et acomplir bien et enthièrement de point empoint, Jehan de Helduer, d'une part, et Jehan de Fourmanoir, d'autre part, en obligèrent et ont obligiez bien et souffisanment l'un envers l'autre, envers l'aiant en ce cause et le porteur de ces lettres, eulx-meismes et chacun, detant et si avant que prommis et accordé en avoit, et asi que ci-devant appert, avoecq tous leurs biens, hoirs, successeurs et remañ̄, et les biens de leursd. hoirs, successeurs et remannans, meubles et immeubles, présens et advenir, partout où que ilz soient et polront estre sceuz et trouvez. Et puis, jurèrent et fisent serment lesd. Jehan de Helduer et Jehan de Fourmanoir et chacun d'eulx à p. luy et à se fie en la main de l'un de nous, lesd. hommes de fiefz, que ce présent

marchiet, prommesse, convenence et obligation et tout ce que ci-devant est dict, ilz avoient faict et rechut, faisoient et recevoient à bonne et juste cause, léalement et sans fraulde, et sans nulz ne aucuns de leurs léaulx créditeurs ne aultruy vouloir fraulder ne de leur droit eslongier. En tesmoing desquelles chozes devant dites et chacune d'elles, nous, lesd. hommes de fiefz, en advons ces présentes lettres séellées de noz seaulx. Ce fu fait en lad. ville de Mons, l'an mil chincq cens et trente-huit, le noefysme jour du mois d'octobre.

4. *22. Dezember 1544. — Gerichtsverhandlung und zweiter Vertrag zwischen denselben Parteien über das Gestühl. Auszug.*

(Mons, Staatsarchiv, a. a. O. — Devillers, a. a. O. und schriftliche Mitteilung.)

Zweiter Vertrag vor 6 hommes de fief zwischen: «Jehan Fourmanoir et Cleto Fourmanoir, père et filz, tous deux demourans en la ville de Mons, et escrignier de leur mestier, d'une part, et Franchois Verdeau et Nicaize le Roy, tous deux bourgeois de ladite ville de Mons, mambourg de l'église Madamme Ste.-Waldrud du dit Mons, d'autre part.

In der Einleitung zu diesem Aktenstück heißt es: Fu dict et remonstré par le dit Jehan Fourmanoir conment l'an mil chincq cens et trente-huit, le IXe jour du mois d'octobre, il avoit contracté avoecq Jehan de Herduelle, lors mambour de lad. église, pour faire des formes ou coer de ladite église, taillie à l'anticque, avecq balustes, croches, tableaux portant le toizon et amortissement, selon que l'ouvraige le requerreroit et que escrignier faire debvoit et pooit, et ce pour le pris et somme de iiij^m ij^c l. ts., et icelluy ouvraige avoir fait et achevé dedens le jour St.-Jehan-Baptiste xv^c xliij, comme ces choses et autres pooient plus amplement apparoir par lettres d'obligation estans ès mains desdis manbourgz; et pour ce que n'estoit en la puissance dudit Fourmanoir, comme il disoit, achever ledit ouvraige pour ledit pris ny en si peu de terme, requist ausdis de la fabricque avoir ralongement de terme et récompence dudit ouvraige de la somme de xv^c l. t., attendu que ledit ouvraige estoit de plus grosse importance et plus pesant qu'il n'extimoit. Après laquelle remonstrance et requeste, lesdis mambours dirent que de ce feroient advertence aux personnes de lad. église, mais leur sambloit ladite requeste estre excessive et incivile, et non fondée en raison, attendu ladite obligation; touttesfois, en advertiroient lesd. personnes: ce que depuis avoient fait, que lors leur fu chergié faire le mieulx qu'ilz polroient avecq ledit Fourmanoir, pour l'utilité dudit ouvraige. Lesquelles parties ci-dessus comparantes et tousiours sans préjudice au premier marchiet, dont de ce lesd. mambours avoient protesté et encore protestoient, lequel debvera demourer en son enthier, non obstant ceste obligation et grace, en la manière qu'il s'enssuit se sont trouvées d'accord, pour le parachèvement dudit ouvraige avecq lesdis Jehan Fourmanoir et Cleto Fourmanoir, père et filz.

Devillers gibt aus dem übrigen Aktenstück folgenden Auszug: Dans ce second contrat, Jehan et Cleto Fourmanoir, père et fils, s'obligèrent, sous une retenue de 50 florins carolus, à finir les stalles endéans le jour de Pâques 1547, et à en faire, à leurs frais «relivrance, au dire et jugement d'ouvriers et gens ad ce congnoissans». De son côté, la fabrique de l'aveu du chapitre, tout en laissant le premier contrat en vigueur, promit de donner, outre la somme de 500 l. t., qui restait à payer du prix de 4200 l. t., la somme de 1400 livres aux dits père et fils, «par grâce et pour don gratuit et récompence, espérant qu'ilz seront plus diligents qu'ilz n'ont esté audit ouvraige.» Deux articles stipulent qu'ils ne pourront entrependre aucun autre ouvrage, pour quelque personne que ce soit, jusqu'à l'achèvement des stalles, et qu'outre «ses enffans et petis nepveux», ils prendront un compagnon pour les aider, «aussi bon et souffisant que Hacquinot, affin de tant plus accélérer ledit ouvraige».

Lesdis[1] Fourmanoir seront encore tenu faire iiij grandes croches selon et suyvant le patron faict par maistre Jacques sans pooir par lui à icelui riens changier sans en advertir lesdis mambours: lesquelles croches à deux boutz vers le grant aultel debveront avoir chacun ung siege, suyvant le patron, avoecq son retour jusques au point moyen d'entre les pilliers d'Escaussine . . . . . selon que démonstre ledit patron.

Seront tenus lesdis Fourmanoir faire . . . . . lesquelz bancques debveront estre taillies avoecq quelque ligier anticque selon le patron par eulx exhibé auxdis mambours et que Me Jacques leur a dist et encorre leur monstra.

Ferner werden 7 Pulte auf jeder Gestühlsseite vorgeschrieben. Ueber den Sitzen soll sich befinden «ung tableau avoecq sa mollure à l'entour, que, pour y asseoir les vieux tableaux de la toyson présent, ou pour par cy-après faire nouveaux toyson; lesquelz tableaux debveront estre pareil à celuy qui est faict à costé vers le sacrement, qui est celui de Bèghe de Lannoy. Debveront aussi lesdis Fourmanoir faire autour de chacun desdis tableaux ung pillier rond dont l'une des troix parties sera plain de taille avoecq son cappiteau, suyvant son ordre, ainsi que ceulx qui sont à la chaière du Prince.»

5. *Ohne Jahreszahl, vermutlich um 1548. — Verzeichnis von Ausgaben für Arbeiten Fourmanoirs für den Chor von Ste. Waudru.*

(Mons, Staatsarchiv, a. a. O. — Devillers, a. a. O.)

Pour chacun bancque devant mesdamoiselles avoecq les crosses,[2] dont il en y a vj, chacun à iiijxxx l. Enssemble vcxl l.

Pour chacune croche vers l'huys du coer, dont il y en a deux, à chacune iiijxxx l. Enssemble ciiijxx l.

---

[1] Die beiden folgenden Abschnitte nach brieflicher Mitteilung von Herrn Devillers-Mons, für die ich hier bestens danke. [2] = croche Wange.

Pour chacune croche vers l'aultel, y compris la chaière ou retour[1] cxl l. Enssemble ij^c^iiij^xx^ l.

Pour le bancque des officiers[2] lviij l.

Pour l'aultre bancque vers Sainct-Michiel[3] xl l.

Pour le bancque devant l'estapleau[4] de cuivre et le passé iiij^xx^viij l.

Pour les huis de l'ellier[5] xxiiij l.

Pour ung grand balluste, dont il en y a xxxvj à viij l le pièce, enssemble ij^c^iiij^xx^viij l.

Pour chacun petit balluste, dont il en y a xxxvj à xl s. pièce lxxij l.

Pour chacun tableau du toyson, dont en y a xxxvj à xxx s. liiij l.

Pour chacun couronnement, dont il en y a xxxviij, y compris les deux, à xl s. pièce.

Pour chacun bancque vers l'huys du cuer avoecq son estapleau, dont il y a deux bancques ij^c^ l.

Ein anderes Verzeichnis enthält folgende Angaben:

Pour chacune grande crosse avoecq les ymages y servantes iiij^c^iiij^xx^ l.

Pour chacun grant balustre dont il en y a xxxvij, vj l. Enssemble ij^c^xxij l.

Pour chacun petit balustre, dont il en y a xxxviij, lx s., enssemble cxiiij l.

Pour chacun tableau, dont il en y a xxxvj, xxx s, enssemble liiij l.

Pour chacun couronnement avoecq les manequins qui sont en nombre de xxxvj, iiij l, vij^xx^iiij l.

Pour deux petites croches taillies à l'anticque, les bans y servans avoecq frize, cornices, pilliers carés, taillie à l'anticque, portant son cappiteau et sa bas, et par chacune espace,[6] dont en y ara quattre, y comprinse celle du retour à chacun costé, xl gros. Enssemble pour les deux costés ix^c^lx l.

Pour chacun estapleau, dont en y a xiiij, c s., font enssemble lxx l.

Pour les bas et soubas autour des petites croches, et pour les deux costés lx l.

Somme: ij^m^ciiij l.

Il faut parler des huys du doxal et du bancq des officiers et de remplir l'ouvrage vers le chière du bailli et de l'aultre costé.

6. *1549. — Rechnungsvermerk über Bezahlung der Sachverständigenkommission zur Gestühlsabnahme, die B 4 verlangte. An der Spitze steht Dubroeucq.*

(Mons, Staatsarchiv, Chapitre de Ste. Waudru, Comptes de 1549. — Lacroix, Recherches, p. 22.)

Chapitre des dépenses extraordinaires: A M^e^ Jacques Du Broecq, Jéhan De Thuin, tailleurs d'imaiges, Grart Marcoul, Lucq Le Cellier,

---

[1] Großer Sitz, Plan Tafel VI, V. [2] Plan G. [3] Plan F. [4] Pult, Plan M: Lutrin, marche-pied (passé) et pupitre. Heute noch vorhanden. [5] hellier = jubé. [6] Bankraum, die Bänke waren nicht in Sitze geteilt.

Michiel Polrée et Lambert de Vaulx, escrigniers, pour avoir fait la relivrance des fourmes, que Jéhan Fourmanoir, escrignier, avait fait et assis ou coer de lad. églize: leur a esté payet pour leur salaire, comme par descherge appert xxiiij l.

7. 1549. — Gutachten der Sachverständigenkommission zur Gestühlsabnahme. Vermutlich von Dubroeucq abgefaßt,[1] *dem Rechnungsbuch jetzt beiliegend. Original lückenhaft durch Beschädigung der Ecken.*

(Mons, Staatsarchiv, Chapitre de Ste. Waudru, Comptes de 1549. — Bei Lacroix, p. 22, erwähnt, unvollständiger Auszug von Devillers, passé artistique de Mons in: Annales du Cercle archéologique de Mons, XVI, 1880, p. 421, n°. 5.)

Nous cy apres denom̄es: ascauoer Jacques du broueçq Jan tuin gerart marcoul lucquet lecelier michiel poree et lambert de Vau come estez com̄is depar les m̄abours et deputez a ce par le colege ou chapitre de Ste. Wauldrut a mons de vusiter main deuure et boes[2] et faire la derniere reliurasse des fourmes nouellem̄et posees en lad. eglize et faittes par Jan fourmanor escrinier demour̄at aud. m̄os en ēsuiūat vng c̄otract et marchiet par eulx fait aud. fourmanoir c̄oten̄at plusieurs articles a nous deliurez par les desusd. m̄abours, leq̄l c̄otract auec les articles auons trouue asses deuem̄et ac̄oply et fourny: sauf ce quy sensieut: ascauoir tout le couron̄em̄et tant les enfans ou figures: q̄ les foeullaiges roleulx et pietdestralz q̄ ne sont nullem̄et passables en la sorte q̄lz sont fais selon la deuize et marchiet: car il ny a riens q̄ soit acheue ny tailliet come[3] .... et sy n̄esuiet leuure denbas com̄e il est deuize .... iceluy des gr̄ades croches n̄esiut point aussy ......, et sy nest poit acheue suiūat le marchiet.

.... auons trouue aussy faulte au toet[4] aulx deulx[5] .... vers les chapelles car la mollure .... trop petitte et le toet ne c̄om̄eche poīt .... et nedesc̄et point sus ou c̄otre .... com̄e le marchiet le deuize et sy ....[6] nettem̄et feullies et planees .... q̄ le toet ne tint point a louuraige par deseure c̄otre le deriere des toizons et q̄l fust fait de deulx pieces aut̄at q̄ porte l'entredeulx[7] des pilers descaussines agoyet[8] c̄otre louwraygе et finit droit dezous la mollure pour le pooer tirer ariere sy lon voeult rotter ou mettre aulcuns toysons.

aussy fault couurir les deulx corniches deseure le reuers de feulles nettem̄et com̄e celle denbas ou mieulx car lon voet le tout de dessus le docsal et fault aussy taillier les couron̄em̄ets vers le docsal a deulx costez com̄e laultre, car le tout se voet de la, parellem̄et celuy du pr̄iche[9] et nous samble q̄ cestoet lintession[10] de ceulx q̄ ont fait le marchiet.

---

[1] Die Eigenhändigkeit ist mir hier, wie sonst zweifelhaft. Ich nehme Schreiberhand und nur für die Unterschrift Eigenhändigkeit an. [2] Arbeit und Material. [3] deuize. [4] = revers Baldachin. [5] chayières. [6] cartouches? [7] Zwischenraum. [8] = adossé. [9] prince. [10] l'intension.

touchãt la rescõpẽsse[1] q̃ le dit fourmanoir demãde poͬ auoer fait ces quatre pietzdestralz auec les figurette pardesus oultre et pardessus le marchiet cõtre les quatre grãdes croches ratreschierlebetrees[2]: nous ne luy ẽ auons ordoñe . . . . nulle rescõpẽsse: a cauze que nous auons[3] . . . . touttes les deulx frizes reuãtes[4] (?) tout[5] . . . . les reuers deulx foes: ascauoer dezous . . . tableax des toissons: q̃lles ne sont . . . . faittes elleuees ny chercies q̃lle doi[6] . . . . denbas coñe le marchiet le deuize . . . . racõpare[7] la rescõpẽss de ces[8] . . . . la faulte de touttes ces deuãt[9] . . . . aultres tailles tãt aulx grãdes[10] . . . . depuis son dernier marchiet q̃[11] . . . . faittes q̃lles doiuẽt suiuãt[12] . . . .

touchãt louuraige q̃ ledit fourmanoir a fait aulx deulx grãdes croches vers le grãt aultel oultre et pardesus son marchiet et q̃ le pourtret ne demõtre, il peult bien valoer vint liures les deulx a racõparaison du marchiet de laultre ouuraige.

touchãt les deulx wisseries[13] du docsal aulx quels le dit fourmanoir dit auoer fait ung cassy dormãt[14] hors marchiet, il nous samble q̃ toutte wisserie auec son cassy dormãt ne vault riẽs mieulx q̃ le marchiet ne le deuize: pourcoy ne luy en auons ordõne nulle rescõpẽsse.

touchãt les estapleulx: le dernier marchiet deuize et cõtiẽt den cy auoer quatorze: et nen y a q̃ wit icy euure[15]: reste sis: q̃ ne sont faits pour lesq̃ls sis se peult rabatre aud. fourmanoir dix liures pour cescun: q̃ sont ẽsamble soisãte ls. . . . . aultre deuize nen a este faitte entre les deuãts mambours coñis et led. fourmanoer.

touchant la custode de lorloege toutte fournie[16] . . . . main deuure sis liures[17] . . . . les sines des desus nomes

Jacques du brouecq	Jan de thuyn
gerard marcoul	lucque le cellyer
michiel porce	lambert de vau

8. *6. November 1549. — Quittung der Kommission zur Gestühlsabnahme.*

(Mons, Staatsarchiv, a. a. O. — Lacroix, a. a. O., mit Faksimile.)

Nicaise Le Roy a payet à nous qui fûmes commis à la relivrasse des fourme, dont cest escript cy-derière devize, la somme de vinte-quatre livres de vint gros tournois. Témoing ceste, sinée de nous tous, le sisième

[1] récompense. [2] im Vertrag ausbedungen. [3] trouue. [4] = mangelhaft. [5] au loin et, vgl. B. 11: tout au loing du plain point. [6] doivent estre tailliet coñe. [7] gegen einander ausgleichen. [8] figures et pietzdestrals contre. [9] nommées auec les. [10] croches deuisees. [11] ledit fourmanoir a. [12] le marchiet. [13] Treppenwendungen. [14] châssis dormant fester Rahmen, Ggs. beweglicher R. [15] ouvré. [16] boes et. [17] ensuiuẽt.

iour de novembre an 1549, et ce, pour nostre paiement de la ditte relivransse.

Jacques du broeucq	Jan de thuyn
gerard marcoul	lucque le celyer
michiel porce	lambert de vau.

9. *16. Dezember 1549. — Vergleich mit Fourmanoir wegen Preiserhöhung und Zahlungen.*

(Mons, Staatsarchiv, Chapitre de Ste. Waudru, Régistre capitulaire, nº. 17, et Comptes de 1549. — Lacroix, a. a. O., p. 22 s.)

Le lundy xvj^e^ jour du mois de décembre mil chincq cens et quarante-noef, à l'hostel madamoiselle Anne de Ligne, où elle estoit avoecq mesdamoiselles Méhau d'Espaigne, Margherite et Anne de Tamberghe, chanoinesses de lad. église, Mgr. maistre Jéhan Fabry, chanoinne, et comme conseilliers et officiers: Jéhan, dit Griffon, de Masnuy, escuyer, bailly, M^e^ Simon Bosquet, distributeur, Jéhan de Fines, recepveur général, Nicolas Ansseau, mayeur, et Michiel de Trézière, grefyer, fu besongnet ce qui s'enssuilt:

Lors, fu appointié avoecq Fourmanoir, aïant fait les fourmes, pour tout ce qu'il polroit demander de l'ouvraige des fourmes, en tel estat qu'elles sont présentement et sans y plus ouvrer, à la somme de xxiiij l. t., que ceulx de la fabricque lui debveront payer contant, en prenant quittance et descherge; et se luy a esté accordé que, quant sa fille se allira par mariaige, luy donner la somme de xvj l. t.

Die Rechnungen von 1549 notieren die Bezahlung der 24 l. t. an Fourmanoir. Daselbst auch folgender Eintrag:

A Jéhan Le Veulle, comme marit de Loyze Fourmanoir, fille Jéhan Fourmanoir, pour don fait à ladite Loïze, à payer quand elle se allyeroit par mariaige, a esté paié, comme par descherge appert: xvj l.

10. *1553. Kosten des Gestühls 4200 Livres.*

(Mons, Staatsarchiv, a. a. O. Comptes de 1553. — Devillers, Mémoire, a. a. O.)

In den Rechnungen von 1553 findet sich folgender Eintrag: «les formes ont coustez quatre mille deux cent livres».

b. Gestühl von St. Germain.

11. *2. März 1570. — Vertrag zwischen dem Kapitel von St. Germain in Mons einerseits und Lambert de Vaulx, Schreiner, und Jacques Le Poivre, Bildhauer, beide in Mons, andrerseits über Fertigung eines Gestühls.*

(Mons, Staatsarchiv, Fonds de l'église de St. Germain à Mons. — E. Matthieu, Les stalles de l'église de St. Germain à Mons in: Annales Cercle Mons XX, 1887, p. 390 ss.)

2 mars 1569 (1570 n. st.) — Que le deuxyesme jour du mois de mars xv^c^ soixante-noef, Lambert de Vaulx, de son stil escrignier, et Jacques

Le Poivre, de son stil tailleur d'imaiges, demorans en la ville de Mons, ont congneuz et congnoissent, chacun d'eulx pour le tout, avoir contractez et marchandez à Jacques Marescault, Jacques Le Prince, Jacques Bouret, Charles de Braine, Laurent du Fief et Pierre Benoist, tous mambours de l'église mons^r Sainct-Germain d'icelle ville de Mons et y demorans, et ce, par le sceu et consentement de messieurs eschevins dudit Mons, de faire et achever les fourmes[1] du coer de ladite église Sainct-Germain en la manière que cy-après sera déclaret et deviset.[3]

Premier, lesdis ouvriers seront tenus de faire pour les haultes formes trois chayères[2] à la main dextre et une au coing tenant le piller, selon que le patron et platte forme[3] faicte par M^e Jacques du Broecq l'enseigne et monstre.[3] Et avecq ce au meisme reng xiij chayères en enssuivant les quattre premières, lesquelles chayères debveront avoir chacune deux piedz iiij polchs de large du point moyen à l'autre, et les iiij premières aueront deux piedz et demy chacune de large du point moyen à l'autre.

Item, le premier passet[4] d'icelles fourmes debvera avoir quattre polchs de haulteur et les entreclos,[5] porte-griffes[6] quy viendront assambler dedens ledit passet, aueront aussy quattre polchs d'espesseur et de haulteur, selon que l'oeuvre le requerrez, dont les petits masnequins[7] seront eslevez et tailliez du bois meisme sans nulle collure.

Item, les appoyées[8] assamblées par dessus les griffes debveront avoir quattre polchs d'espesseur et xvj à xvij polchs de largeur.

Item, debveront avoir à chacun reng d'icelles fourmes quattre estappleaux[9] dont ilz orneront à leur prouffit les quattre meilleurs, estans pour le présent oudit coer de ladite église.

Item, seront tenus lesdis ouvriers de faire xij basses fourmes audit reng avecq une entrée ou mittant, ayant icelle entrée deux piedz un quart de large ou environ.

Item, les entreclos de la dossière des haultes fourmes portant aussy griffes debveront aussy avoir quattre polchs d'espesseur et les petits mannequins seront eslevez et tailliez du bois meisme, sans aucune collure, et les appoyées d'icelles debveront avoir xiij polchs de large.

Item, par dessus chacune appoyée y debvera avoir une coulombe[10] ronde thournée portant bas et capiteau corinthe et derrière ung plat pillas cannelet, capiteau tailliet, aussy debveront estre cannelées tout du loing comme l'oeuvre le requiert, et entre deux coulombes y debvera avoir à la dossière de chacune fourme ung cassich de mollure[11] assamblet et le font[12] quy viendra par dedens le cassich de mollure debvera estre tout d'une pièce sans aussy nulle collure, et par dessus chacune coulombe

[1] = stalles Gestühl. [2] Sitzabteil. Synonyme. [4] Stufe. [5] Zwischenwand der Sitze, cf. B 3. [6] Wange mit Greifenkopf und -fuß. [7] Masken, Figürchen. [8] Armbretter = akeutoires B 3. [9] Pult. [10] Colonne. [11] Profilierter Rahmen. [12] Grund, Füllung.

y debvera avoir une frize taillée d'anticque tout au loing du plain point[1] desdites hauttes fourmes portant deux mollures quy s'apelle mollures et arquitrave. Et sur chacune coulombe, pour porter les revers[2] d'icelles fourmes, y debvera avoir une consolle portant ung revers lambrouchiet[3] de bancques et sur chacune consolle du loing dudit point y debvera avoir encorre une frize taillée d'anticque portant mollure et arquitrave pour la fin desdites fourmes, montant à touttes haulteur d'icelles fourmes xiij piedz ou environ depuys le pavement du coer d'icelle église.

Item, les deux grandes croches[4] dudit point d'icelles fourmes debveront avoir ung piller quairet en bois ravallet d'une douchaine[5] par dedens lestigement sur les trois points, et par dessus le piller quairet y debvera avoir une ronde coulombe à jour samblable aux aultres de la dossière et par dedens icelles y auera à chacune[6] une ymaige taillée faisans fighure des quattre évangelistes, de la haulteur de trois piedz, avecq ung petit piétement par dessoubz de mollure à l'enthoure de quattre polchs d'espesseur.

Item, les deux croches des basses fourmes dudit rang portantes mollures comme le pattron et platte-fourme faicte par maistre Jacques du Broecque l'enseigne, et le font des basses croches debvera estre tailliet d'une fighure à demy taille comme bon samblera, aussy sur lesdittes basses croches y debvera avoir ung petit couronnement, comme leditte platte fourme et pattron le monstre, y debvera avoir ung cassich assamblet de mollures, aussy ceintre icelles basses fourmes.

Et les sellettes[7] de chacune fourme tant haultes que basses debveront estre d'un pied de large et cincq polchs d'espesseur par devant et par derrière polch et demy, pour le pendaige des fisses, lesquelles sellettes debveront estre taillées et enrichées d'un petit cul de lampe tailliet d'anticquaige ou meisme bois, sans nulle collure, le planchier d'icelles fourmes sera et debvera estre revestus de plancques de ung polch d'espesseur.

Aussi seront tenus lesdis ouvriers de faire touttes telles chayères et fourmes et croches à l'autre reng senestre du coer comme celles du costé dextre ci-devant amplement déclarées et devisées, et le tout d'icelles fourmes, chayères, appoyées, croches, planchiers, revers, coulombes et planches faire de bon et vif bois de quartier bien faisonnez sans neulx villains ny aubuns, avecq icelles fourmes relivere par eulx par dictz d'ouvriers ad ce congnoissans aux despens des parties par moittié, tout en enssuyant la platte-fourme faicte par ledit m[e] Jacques du Broecque et son ordonnance et sans nul malengien, et icelles fourmes avoir faictes, accomplies et achevées par eulx en dedens le jour de grandes Pasques, quy sera l'an mil cincq cens soixante et douze, à devise et condition que lesdis mambourz seront tenus livrer ausdis ouvriers tous cloux et ferraiges qu'il fauldra avoir pour lesdites

---

[1] Reihe. [2] Baldachin = toet B 7. [3] getäfelt. [4] Wange. [5] Mit Karnies doucine) versehen. [6] (croche). [7] Bewegliches Sitzbrett.

fourmes aux despens de ladite église. Dont pour icelles fourmes, lesdis mambourgs de ladite église Saint-Germain ont promis et promettent, du sceu et consentement de messieurs eschevins d'icelle ville, de satisfaire et payer ausdis Lambert de Vaulx et Jacques le Poivre la somme de deux mil six cens quarante livres tournois, pour une fois, pour de l'argent de la mamburnie d'icelle église Saint-Germain et avecq les deux sommiers appertenant à icelle estans à l'encontre du vieu belfroy de Saincte-Wauldrud, à payer icelle somme de deux mille vj^c xl^l. selon que cy après sera déclaret et deviset, asscavoir : prestement ceste congneulte, la somme de quattre cens livres t., quy est le premier payement; item, au jour st. Jehan-Baptiste prochain venant quy sera l'an mil cincq cens soixante-dix, la somme de ij^c l.; item, au jour du Noël enssuivant oudit an, samblable somme de deux cens livres; item, au jour de grandes Pasques enssuivant, quy sera l'an mil cincq cens soixante et unze, la somme de trois cens livres; item, au premier jour du mois d'aoust ensuiant oudit an soixante-unze, samblable somme de iij^c l.; item, au jour du Noël ensuiant oudit an, samblable somme de trois cens livres; item, au jour de grandes Pasques enssuiant, quy sera l'an mil cincq cens soixante-douze, que lors icelles fourmes debveront estre du tout faictes et achevée et relivrées, samblable somme de trois cens livres t. Et le reste, pour le dernier payement portant six cens quarante livres t., au jour du Noël soixante-douze, le tout sans malengien. Davantaige seront tenus faire bas et capiteau sur pillastre calnez avecq les moslures randissant. Obligeans lesdis marchans escrigniers eulx et chacun d'eux pour le tout par-devers lesdis mambourgs et aussy lesdis mambourgs se sont obligés de payer ladite somme chacun d'eulx sy avant que leur poelt touchier, sur xl sols tournois de paine, faisans sermens par les parties, servans comme hommes de fiefz: M^e Claude Franeau, Loys et Jean Lefrancq père et filz, ledit jour et an.

Es folgen die Unterschriften.

c. Lettner von St. Germain.

12. *21. Februar 1575. — Vertrag zwischen Jeronias Hackart, Bildhauer aus Valenciennes, und der Fabrik von St. Germain über Fertigung eines Lettners.*

(Mons Staatsarchiv, Section du chapitre de St. Germain 3 n° 143. — Devillers, St. Germain à Mons in Annales Cercle Mons III, 1862, p. 68 ss.)

Einleitung im Auszug: «Jéronias Hackart, tailleur d'images de pierres, demeurant en la ville de Vallenciennes» erhielt «lieu et plache commode pour faire ledit ouvraige, et la petite maison appertenant à l'église, joindant la chimentière, pour résider luy et sa femme tant et sy longhement que ledit ouvraige seroit achevé.» Verabredet wird Ausführung in 3 Jahren vom Datum des Vertrags 21. Februar 1574 (1575 n. st.)

ab. Preis 2400 livres tournois, wöchentlich zahlbar nach Fortschritt der Arbeit, ausschließlich Material.

S'enssieuvent les partyes et mesure de l'oeuvre de l'hellyer ou docquesalle[1] de l'église Saint-Germain en la ville de Mons.

Ledit hellier aura xxiiij piets de loing de dehors en dehors ou plus sy l'oevre le requiert.

Item, ledit hellyer sera de dix-sept piet de haulteur depuis le dessus du premier apas jusques à la dernière corniche, ou plus sy l'oevre le requiert.

Item, la corniche d'en hault sera de marbre noir polly, telle pierre comme la monstre[2] sera baillie par ledit ouvrier, et sera ladite corniche de cincq polches d'espesseure et de cincq polches de hault, portant rethour à touttes les histoires, comme il appert par le pastron, et doibt parpigner[3] à telle épesseur comme l'oevre la requerra.

Item, une frize de pierre blanche d'Avesnes-les-Secq[4] de cincq polches de hault, enrichy d'anticque, comme il le monstre audit pattron.

Item, une arcquitrawe de marbre noir polly de quattre pauche d'espesseure et deux pauche de hault portant rethour dessus les histoires, comme il appert par le patron.

Item xxij ballustres, plus ou moins, de pierre de Rans[5] polly et d'ung piet escart de hault et de deux pauce et demye de groz, plus ou moins, comme l'oevre la requerra.

Item, deux vaze et dix demye vaze pour le devant et pour les deux costez, de pierre blance d'Avesnes-les-Secq, pour asseoir entre lesdits ballustres, pour porter l'arcquitrawe.

Item, ledit hellier aura depuis le pavement jusques à l'apuy de la corniche quattre piet et ung quart de piet de haulteur.

Item, dix histoires karrée de cincq kar de piet de hault ou plus sy l'oevre le requiert: huyct par-devant et deux à deux costés, de pierre blance telle qu'il plaira à messieurs (les chanoines) ordonner.

Item, deux grandes histoires de cincq piet karrée ou environ plus ou moins, comme l'oevre se polra trouver, de pierre blanche d'Avesnes-les-Secq, telle qu'il plaira à messieurs ordonner.

Item, six histoires de la Passion: quattre par devant et deux aux deux costez, de pierre blanche d'Avesnes-les-Secq, telle comme le pattron le monstre.

Item, une ymaige de saint Germain, de cincq piet de hault ou environ, de pierre d'Avesnes.

Item, ung grant ku de lampes ou sera posée ladite ymaige de saint Germain, de pierre d'Avesnes, comme se monstre par ledit pattron.

---

[1] hellier, doxal = jubé. [2] Muster, Probe. [3] sich richten, entsprechen. [4] Avesnes-le-Sec, commune du canton de Bouchain, arrondissement de Valenciennes (Nord). [5] Ranse, Ortschaft im Hainaut, nahe Beaumont.

Item, deux Evangélistes, de pierre blanche d'Avesnes, de cincq piet de hault chacun, ou environ, comme ladite oevre la requerra, mis et posé à deux costé de laditte ymaige saint Germain.

Item, deux grant ku de lampes de pierre d'Avesnes, telle et samblable que celuy de l'ymaige de saint Germain, mis et posé dessus les deux arches aux deux costés de l'entrée du coeur.

Item, une corniche de marbre noir polly, de cincq pauche d'espesseure, de cincq pauce de hault, portant rethour, comme il appert par le pattron, retournant par les deux costez.

Item, une frize enrichy avecq des testes de chérubin et aultre sorte d'enrichissements de pierre blanche d'Avesnes-les-Secq randissant[1] par les deux costez, comme il se monstre par ledit pattron. Les trillifs[2] estans entre les testes des chérubins, seront de pierre de marbre polly.

Item, une arcquitrawe de marbre noir polly, portant rethour à deux costez, comme il se monstre par ledit pattron, de quattre pauche de hault et deux pauche de sault.

Item, six ku de lampes de pierre blanche, enrichy comme il le monstre par le pattron, quattre par-devant et deux par les deux costez.

Item, deux Evangélistes, de cincq piet de hault, de pierre d'Avesnes, mis et posés dessus les deux pilliers de l'entrée du coeur sur les kappiteau desdis pilliers, où que seront culs de lampe, de marbre noir polly, pour mettre lesdittes ymaiges, affin de point endommaigier la massonnerie.

Item, quattre ymaiges des Quattre docteurs de l'Eglise, de pierre blanche d'Avesnes : les deux ymaiges seront poséez à froncq devant, dessus les deux pilliers, et les deux aultres ymaiges à deux costez dudit hellier, avecq culs de lampes, comme les aultres ci-dessus.

Item, six plas pillastres derrière les syx ymaiges, faict en dossie,[3] où seront mis et posées lesdites ymaiges, et de pierre blanche d'Avesnes-les-Secq.

Item, six angeles[4] dessus les trois arches ou vaussures, de pierre blanche telle que dessus, pour remplir les angles, comme il le monstre audit pattron.

Item, trois arches de marbre noir polly, dont les vaussoitz seront de sept pauce d'espesseure par-devant et de noef pauce de large par-desoubz.

Item, trois vaussures enrichy par parcqueau[5] avecq des rozes et des compartiments dedens lesdis parcqueau, le tout de pierre d'Avesnes-les-Secq et de cincq piet et demye de saulte, depuis l'alingnement de l'enclosture du coeur jusques au pillier de pierre de Rans.

Item, quattre quapitteau dorricque, de marbre noir polly, ayant leur mesure enssuyvant la coulombe.

Item, quattre pièche de mollure, de marbre noir polly, pour porter les trois vaussures.

---

[1] herumlaufend. [2] Triglyphen. [3] = relief. Vielleicht Ornament in Flachrelief, wie an der Orgelbühne vom Seminar in Tournai. [4] Engel. [5] kassettiert.

Item, la meisme mollure randissant de boult en boult ledit hellier, de marbre noir polly, faisant lintée[1] de l'huys du coeur.

Item, quattre pilliers de pierre de Rans polly, de cincq piet et demye de haulteur et ung piet d'espesseure, portant trois piet de thour.

Item, quattre kappiteau de quattre pillastres derrière le fons desdis pilliers, de pierre d'Escaussines.

Item, quattre plat pillastres de pierre d'Escauchine, d'ung piet de large et de deux pauche ou plus de saulte sy l'oeuvre le requiert.

Item, quattre bas de marbre noir polly servant aux quattre pilliers de pierre de Rans, ayant leur mesure ensuyvant lesdis pilliers.

Item, quattre soubassements ou piets d'estalle karrés, de marbre noir polly, servant dessoubz les meismes pilliers de pierre de Rans.

Item, quattre bas et soubbassement servant aux quattre plats pillastres derrière, de pierre d'Escauchine, comme il se monstre au pattron.

Item, par-dedens le coeur, dessus l'entrée dud. coeur, doibt avoir dessus lintez, une grande histoire contenant la largeur et haulteur jusques la dernière mollure d'en hault, laquelle histoire contiendra le Jugement faict de pierre d'Avesnes-les-Secq, encloz d'une mollure de marbre noir polly, de quattre pauche d'espesseure.

Item, une corniche par-dessus ladite histoire, de boult en boult la largeur dudit hellier, servant d'appuy, de marbre noir polly, portant cincq pauce ou environ d'espesseure, et doibt parpingnier l'espesseure de la machonnerye.

Item, desoubz ladicte corniche, pluiseurs ballustres en nombre de xv ou xvj, de pierre de Rans polly comme celles qui seront mises sur le froncq de devant, de telle haulteur et pauchizon.[2]

Item, une mollure de marbre noir polly, pour reposer et asseoir lesdis ballustre, de quattre pauce d'espesseure et deux pauche de saulte, et doibt parpingnier l'espesseure de ladite machonnerye comme dessus.

Item, ledit Jeronias ne sera tenu livrer ny plomb, ny ferailles, ny cauche, ny sablon, ne bricq, ne mollon, ny la masse de machonnerye, ny hourdaige et chinteraige, saulve que ledit Jeronias sera tenu de faire asseoir à ses despens touttes les matières de pierre quy sont contenus par ce présent escript.

---

[1] Türsturz, linteau. [2] Maaß, cf. B 3.

C. Schloß Binche.

I. No. 8903—8918. Seize comptes rendus par Philippe du Terne, du premier octobre 1543 au dernier décembre 1559.

II. No. 27302—27383. Châteaux de Binche et de Mariemont.

No. 27302. Compte rendu par Philippe du Terne, conseiller de Marie, reine douairière de Hongrie, receveur et payeur des ouvrages de l'hôtel de cette princesse à Binche, des travaux y exécutés, du 1er septembre 1545 au 31 décembre 1546.[1]

No. 27303. Compte rendu par Thiéri Buyl etc. «pour l'ouvraige que S. M. a fait faire au lieu à présent appelé Mariemont» du 2 mai 1546, «que l'on commencha» au 31 mai 1548.

No. 27304. Compte rendu par Thiéry Buyl etc. de l'achat de maisons, jardins et terrains, situés à Morlanwelz au lieu dit «les Agayses» et aux environs, et des travaux qu'il y a fait exécuter, ainsi qu'au château de cette localité (1546 et 1547).

No. 27305 à 27315. Onze comptes rendus par Philippe du Terne des travaux exécutés aux châteaux de Binche et Mariemont du 1er janvier 1546 (1547 n. st.) au 31 décembre 1560.

No. 27302. — 1. September 1545 bis 31. Dezember 1546.
No. 27305. — 1. Januar 1547 bis 30. April 1548.
No. 27306. — 1. Mai 1548 bis 30. April 1550.
No. 27307. — 1. Mai bis 31. Dezember 1550.
No. 27308. — 1. Januar bis 31. Dezember 1551.
No. 27309. — 1. Januar bis 31. Dezember 1552.
No. 27310. — 1. Januar bis 31. Dezember 1553.
No. 27311. — 1. Januar bis 31. Dezember 1554.
No. 27312. — 1. Januar bis 31. Dezember 1555.
No. 27313. — 1. Januar bis 31. Dezember 1556.
No. 27314 und 27315. — 1. Januar 1557 bis 31. Dezember 1560.

(Brüssel, Generalarchiv, Chambre des Comptes, Inventar «Binche». — A. Pinchart, Notes manuscrites sur la sculpture, Brüssel, Kgl. Bibl., Ms., Carton 12; Th. Lejeune, Le palais de Marie de Hongrie à Binche, 1545—1554 in: Documents et rapports de la Société paléontologique et archéologique de Charleroi IX 1878 p. 415 ss.)

Nicht berücksichtigt sind hier die Basses Acquits des Archivs von Lille nº 1618, wo Arbeiten von 1548—1554 quittiert werden.

---

[1] An der Spitze dieser Rechnungen befindet sich die Kopie der Bestallung Du Ternes, datiert Brüssel, den 18. September 1545.

1. *8. Juli 1545. — Das Kapitel von Notre Dame de Cambray erteilt seine Zustimmung zur Erwerbung eines ihm gehörigen Grundstücks in Binche durch Maria zur Erweiterung des Schloßbauplatzes. (Auszug.)*

(Lille, Departementalarchiv Nord, Régistre au Chartes 1542 à 1548; Brüssel, Generalarchiv, Chambre des Comptes, régistre n° 787 fol. 266. — Pinchart, a. a. O.)

A tous ceulx qui ces présentes lettres verront ou orront, doyen et chapitre de l'église de Cambray, comme illustre et très-puissante dame Madame Marie par la grâce de Dieu, royne douayière de Hongherie et Bohême etc. nous a fait remonstrer que pour l'augment l'ampliation et dilation du corps de son chasteau et logis qu'on dit de l'empereur à Binchz et plus grande commodité d'icelluy luy eust esté besoing de appliquier et joindre audict corps plusieurs maisons, places et héritaiges joindans iceluy et circumjacens, entre aultres la maison, court et jardinet, ce tout l'héritaige entièrement ainsy qu'il se comprent et cy avant qu'il s'estend ci nous appartenant et notre dicte, séant et assis audict Binchz près de l'église tenant d'ung costé audict chasteau et aussy par arrière à la muraille de la ditte ville et par-devant au front de la rue allant audict chasteau, requérant icelle dame luy volloir laissier et transporter tout le droit, cause et action que nous et nostre dicte église avons et prétendons à ladicte maison, place et héritaige pour l'appliquier audit corps de logis etc. Donné ce viij[e] jour de mois de julliet oudict an mil v[c]xlv.

Die Lettres patentes Karls V., welche diese Erwerbung Marias ratifizieren, sind datiert vom April 1546 und am selben Orte hinter der vorstehenden eingetragen.

2. *April 1546. — Maria erwirbt ein Grundstück des Kapitels von Notre Dame de Cambray zur Erweiterung des Bauplatzes in Binche durch Konstituierung einer Rente von 40 l. t. durch Karl V.*

(Mons, Staatsarchiv, Compte de Philippe du Terne du 1[er] Janvier 1545 (1546 n. st.) au 31 décembre 1546, fo. 111. — Lejeune a. a. O. p. 419.)

A Messieurs les dyen et chapitre de l'église Notre-Damme en Cambray, la somme de quarante livres tournois et ce pour une année de rente à eulx deue chacun an sur les deniers de ceste recepte pour l'arentement par eulx fait à l'empereur notre sire de leur maison, court et gardinet qu'ilz avoient ci-devant, gisant à Binch, tenant à l'hostel de la Salle aud. Binch, de présent applicquiet au corps de logis dud. hostel. A payer chacun an aux termes de Noël et sainct Jehan-Baptiste, et à commenchier au jour de Noël xv[c] quarante cincq pour la première demye année, et le second, au jour sainct Jehan-Baptiste enssuivant, et ainsi de là en avant à tousiours sans rachat. Comme de ces choses et aultres appert plus à plain par coppie autenticque des lettres originalles de la constitution de lad. rente donnée en la ville de Binch ou mois d'avril xv[c]xlvj. Icy pour une année de lad. rente escheue au jour sainct Jehan-Baptiste xv[c]xlvj xl livres tournois.

No. 27302. — 1. September 1545 bis 31. Dezember 1546.

3. *fo. 59 v°.* — A Severin Moreaud marchant de pierre de Ransse pour par luy avoir livret le nombre de cincq cheminées de pierres de Ransses, les deux servant en la grante salle en hault, les deux ès sallettes et l'autre en la chambre de la royne, avec ce l'huysserie de ladicte grande salle: mlxxvij livres x solz tournois.

4. *fo. 60 r°.* — a Franchoys Marez, tailleur de pierres, pour avoir ouvret à l'huysserie de pierres d'Escaussines pour l'entrée de la gde salle d'embas le nombre de xix jours. — Daselbst werden noch drei andere Steinmetzen genannt, ferner die, welche an den fünf Kaminen und der Tür im Obergeschoß gearbeitet haben. Bis acht Steinmetzen sind auf einmal beschäftigt.

5. *fo. 86.* — A Jehan Maret, tailleur de pierres, pour, durant l'espace de quinze mois finiz le dernier jour de décembre xv^c quarante-six, avoir servy de son mestier, meismement avoir fait et ordonnez pluyseurs patrons pour les molures des pierres de taille, tant de Ransses, Escaussines, comme grès, aidiez à icelles, mesuret quant besoing a estez, dont a esté appoinctie avec luy pour chacun mois xvj livres tournois: ij^c xl l. t.

6. *fo. 146 v°.* — A Balthazare Bruye, maistre escrignier allemant avec six serviteurs allemans.

Copie des Contractes abgeschlossen zwischen: Bertolomey Hallet au nom de Messire Wolf Hallet de Halderstain d'une part pour et au nom de S. M. la royne avec maistre Baltazar Bruye, escrignier de Neuremberg et ses compaignons.

Später (fo. 163) werden folgende deutsche Schreiner als Gehilfen genannt: Pierre van Andorfz, Niclis, Jericque Estes, Anris Mel, Hans van Straasbourique, Ambrosyus Hestincq, Van den Berghe.

7. *fo. 172.* — A Baudechon Wéry, carpentier, avec ses aydes, pour avoir fait et ouvret le carpentaige de la grand'salle contenant cent piedz de loing, xlv piedz de large par dedens oevre, . . . a esté payet la somme de iiij^m viij^c livres tournois.

8. *fo. 194.* — A maistre Jacques du Broeucq, demorant à Mons, et commis à ordonner et avoir regard aux ouvraiges, la somme de six cens livres tournois que, par ordonnance et commandement des commis d'iceulx, il a payé et délivret aud. maistre Jacques pour la fachon de la modelle de bois contenant le patron et comprendement de tout le corps de logis de Sa Majesté.

A Michiel du Noef-Chasteau, painctre, demorant à Binch, pour par luy avoir painct de diverses couleurs toutte lad. modelle de bois, luy a esté payet etc. la somme de x^l livres tournois.

A Jehan Malapert, demorant à Mons, pour deux mains de grant papier lombart qu'il a livret pour faire pluyseurs patrons desd. édiffices, luy a esté payet xxiiij sols.

9. *fo. 195.* — Aux serviteurs de maistre Jacques du Broeucq, ayans besongnet à la modelle, la somme de quinze livres quattre solz tournois.

10. *fo. 196 r° et v°.* — A maistre Philippe Lammeke, maistre machon d'Anvers; maistre Pierre Thiels, maistre carpentier dudit lieu, maistre Jacques du Broecque, artiste demorant à Mons, à Baudechon Wéry, carpentier, la somme de cxvij livr. viij solz de xl groz, ascavoir:

Audit Philippe Lammeke, maistre machon d'Anvers, lequel a esté empeschié longhe espace de temps à faire patrons des susdicts ouvraiges de Binche ouquel lieu il a esté visiter la place et pour ce meisme affaire aller et venir vers sa Majesté par trois fois, pour touttes choses xxx escus d'or soleil;

item audict me Pierre Thiels pour aussi avoir allé et venu vers sadicte Majesté meisme fait pluyseurs patrons de la charpenterie desdicts édifices luy a esté payé x escus soleil,

item audit me Jacques du Broecque pour xiij jours qu'il a aussi esté empeschié à aller et venir de Mons à Bruxelles vers sadicte Majesté, ès vj jours ou mois d'aoust xvc xlv et les vij ou mois de septembre audit an, à raison de ung escu soleil par jour, tout xiij escus;

item à Baudechon Wery, carpentier, demorant audict Mons, pour avoir esté en Hollande veoir et visiter aucuns charpentaiges, affin de mieulx sçavoir conduire ceulx de Sadicte Majesté, viij escus;

A Philippe Lammeke, me machon de l'église Nostre Dame d'anvers xxxiiij livres iiij solz de xl groz pour avoir esté dudit anvers à Binche veoir et visiter les ouvraiges.

11. *fo. 196.* — A maistre Lammeke, maistre machon de l'église Notre-Dame d'Anvers, la somme de trente-quattre livres quatre solz de quarante groz pour sallaires et vacations de ès mois de febvrier et march xvc quarante-cincq (1546 n. st.), par ordonnance de Sa Majesté, avoir esté dud. Anvers à Binch veoir et visiter lesd. ouvraiges. En quoy faisant, allant, besongnant et retournant, il a vacquié l'espace de xviij jours entiers à xxxviij solz dud. pois par jour, comme appert par lad. ordonnance faite le viij march, lxviij livres viij s. tournois.

12. *fo. 196.* — A maistre Pierre Thiels, maistre carpentier d'Anvers, pour aussi avoir, aller et venir vers Sad. Majesté, meismement fait pluyseurs patrons de la carpenterie desd. édiffices, luy a esté payé dix escus soleil.

13. *fo. 198.* — «Jehan Ansseau me machon du pays de Haynnau» fait en 1546 le mesurage des maçonneries avec les mesureurs sermentés de Nivelles et de Roeulx.

14. *fo. 200.* — A maistre Jehan, massonnier, et maistre Jehan Van den Bossche, demorant à Bruxelles, la somme de onze livres deux solz du pois de quarante groz chacune livre, et ce, pour leur despens d'estre venu dud. Bruxelles à Binch vers Sa. Majesté pour quelque édiffice que Sad. Majesté entendoit illecq faire, comme appert par ordonnance et certiffication du maistre d'hostel Hallet, xxij livres iiij s. tournois.

15. *fo. 200 r°.* — A maistre Jacques du Broeucq ayans fais les patrons de l'hostel de Sa Majesté, à Binch, pour ses despens et vacations d'avoir esté dud. Binch à Deventer, pays d'Over-Yssel, par devers Sad. Majesté pour le fait desd. ouvraiges, pour laquelle cause luy a esté payé la somme de xxviij liv. x solz.

A m^e^ Jacques, maistre des ouvraiges à Boussut, la somme de dix-sept livres deux solz du pois de quarante gros chacune livre, et ce pour ses despens, sallaires et vacations de, et à l'ordonnance de Sa Majesté, avoir esté vers elle jour les affaires et conclusion de ses ouvraiges à Binch, en quoi il a vacquié noef jours, à raison de ung escu d'or par jour, comme de ce appert par ordonnance de Sad. Majesté, en datte du xv^e^ jour de may xv^e^xlv, avec certiffication du maistre d'hostel Hallet cy-rendues.

16. *fo. 201.* — A Hans et Baltazar Bruye, maistres escrigniers, la somme di lxxj livres viij sols du pois de xl gros, le xxij^e^ jour de novembre aud. an (vx^c^ xlv), audit Baltazar Bruye pour ses despens d'avoir esté de Binch à Anvers, vers Sa Majesté, comprins son rethour, v livres xiiij sols, et le ij décembre enssuivant payet audit Hans Bruye pour les despens de luy, sa vacation et vj compaignons escrigniers qu'il a amenés avec luy de la ville de Nuremberghe à Binch xxx livres.

17. *fo. 201.* — A ung escrignier du chasteau de Herlenghem, pays de Frise, la somme de xx livres du pois de xl gros la livre, par don que Sa Majesté a fait, affin de venir besongnier à son hostel à Binch.

18. *fo. 201 r°.* — A Guillaume van der Bercht, la somme de trente livres du pois de quarante groz monnoye de Flandres chacune livre, que ce receveur a payet pour la fachon du patron que Sa Majesté entend faire aud. Binch.

19. *Excerpte Pincharts über Verschiedenes:*

Démolitions : décombrage de la grande salle, cuisine, salle de Baudouin, grand et petite écuries, édiffice de la chapitre de Cambray.

Il y avait une grande tour carrée et une ronde tour au vieux château.

Philippe de Haspre et Philippe Leuware, tailleurs de pierres et grez. On emploie des pierres d'Escaussines. (f°. 59 v°.)

Les sommiers de la salle proviennent des carrières de Mont Dieu en France, qui appartiennent au couvent de Mont Dieu près des villages de Micourt, St. Avis, Eonaige, Hilairs. (f°. 90 r°.)

Il y avait une entrée au château pour les chevaux. (f°. 11 v°.)

La petite gallerie commençant au pied de la grosse tour a montée à cheval.

Trois pillers bouterez soutenant le pan de mur de la grande salle du côté de murailles de la ville.

Mettage des verrières par Martin Walberge verrier.

No. 27305. — 1. Januar 1547 bis 30. April 1548.

20. *fo. 157v°.* — A maistre Jacques du Broeucq, artiste, la somme de sept cens quarante-sept livres deux solz six deniers que cedit receveur luy a délivret pour semblable somme à luy deue pour l'achat de pluyseurs plombz, terrasse, bricquettes et poix noir qu'il a fait, en la ville d'Anvers, par ordonnance de Sa Majesté pour employer èsd. ouvraiges. —

Ces matériaux comprenaiant 30210 livres de plomb, 25000 briquettes appelées cleisteen, 100 tonneaux de terk et 10 tonneaux de poix noire.

21. *fo. 218 et s.* — M[e] Aldolphe Thaur liefert un parquet de 51 pieds de longueur sur 26 de largeur placé dans la «sallette» de Marie pour 800 écus moyennant de le transporter à Cologne.

22. *fo. 224 v°.* — Für «voulsure de la grand'salle» erwähnt «certain patron délivret par maistre Jacques du Broeucq».

23. *fo. 267.* — A maistre Jacques du Broeucq, la somme de chincq cens quattre-vings livres tournois que cedit receveur luy a délivret comptant sur et entantement et à bon compte des blanches pierre d'Avesnes et ouvraiges qu'il a fait pour la chappelle de Sa Majesté audit Binch.

24. *fo. 267.* — A maistre Jacques du Broeucq, la somme de deux-cens livres tournois que cedit receveur luy a encoire délivret à bon compte tantement de ce que luy polra estre deu pour les armoyries d'albastre et chappeaux de triomphes qu'il fait pour Sa Majesté servans aux manteaux de cheminées de pierres de Ransses de la grand'salle d'en hault.

25. *fo. 267 v°.* — A maistre Jacques Broeucq, la somme de deux cens livres tournois, et ce tantement à une nouvelle modelle de bois que Sa Majesté luy a ordonné faire pour envoyer à la royne de France.

26. *fo. 276.* — A maistre Aldophe Thaur, escrignier allemant demorant au pays de Wytemberghe, la somme de chincquante escus d'or soleil de xxxviij patars pièce, et ce pour ung don gratuyt que Sa Majesté luy a fait pour une fois en considération et récompense d'un planchier qu'il a livret et fait de marcqterie pour la grande sallette du riche logis de Sa Majesté, tenant la grand'salle, comme appert par ordonnance de Sad. Maesté, en date du ij[e] may xv[e]xlviij.

27. *fo. 276v°.* — A maistre Jacques du Broeucq, la somme de chincquante-sept livres tournois et ce pour pluyseurs journées et vacations

qu'il a fait ès années xv^c^xlvj et xv^c^xlvij pour les ouvraiges de Sa Majesté à Binch. Sicomme pour ou mois d'aoust xv^c quarante-six avoir esté de la ville de Mons en la ville de Bruxelles parler à Sa Majesté pour le fait desd. ouvraiges. En quoy il a vacquié quatre jours au pris d'ung escu d'or soleil par jour font xv livres iiij s. tournois.

Item ou mois de décembre enssuivant avoir esté de rechief illecq viers Sa Majesté, où il a esté occupé quattre jours aud. pris, xv livres iiij s. tournois. Item, ou mois de novembre xv^c quarante-sept avoir esté avec Franchois Cambier ès ville de Bruxelles à Anvers pour faire faire la figure de cuyvre que sera sur la grande thour et montée à cheval aud. Binch. En quoy il a employé chincq jours aud. pris font xix livres tournois. Et pour ou mois de décembre enssuivant avoir esté de lad. ville de Mons avec led. Cambier en la ville de Vallenchiennes pour acheter de la pierre blanche pour faire la voulsure de la chappelle aud. Binch. Eu quoy faisant, allant, besongnant et rethournant il a esté occupé deux jours aud. pris font vij livres xij s. tournois.

28. *fo. 277 v°.* — A Jehan Wantres, maistre escrignier demorant en la ville d'Anvers, la somme de vingt livres tournois et ce pour, ou mois de febvrier xv^c quarante-six (1547 n. st.) estre venu de la ville d'Anvers aud. Binch visiter le lambrochaige de la grand'salle de Sa Majesté.

29. *fo. 278.* — A maistre Andrien Van Comberghe, escrignier demorant en la ville de Bruxelles, la somme de noef livres seize sols tournois, et ce pour ses journées et vacations d'estre venu de lad. ville de Bruxelles aud. Binch, aussi veoir et visiter le lambrochaige de lad. salle.

30. *fo. 337.* — Michel de Neufchâteau, Maler in Binche, fertigt Vergoldungen außen uud innen.

31. *Excerpte Pincharts über Verschiedenes.*

Levin de Lonette, verrier de Bruxelles, livre les vitres, Martin Walbroecque, verrier à Binche, livre les plombs.

Il y avait : une librairie, une tourelle tenant à la chapelle, une gallerie, un pont devant la conciergerie.

31^bis^. *Excerpte Pincharts über Verschiedenes ohne Stellenangabe.*

Zur Kapelle : Choeur et nef — 2 gros piliers entre le choeur et la nef — 12 piliers avec bases et chapiteaux dans la chapelle et 12 demi piliers — lanterneau avec 12 verrières — docsal au fond de la nef — architrave autour toute la chapelle — d'un côté ou de l'autre du choeur un revestiaire et un oratoire, au dessus duquel un escalier conduisait — la chapelle était voutée — un côté devait être éclairé du côté du jardin — la grande cuisine adossée à la chapelle — une cuisine au dessous de la chapelle — le grand pignon surmonté d'une croix.

Varia: La porte S. Pol — la grande salle dut communiquer avec le jardin par 2 portes — il y avait 2 basses-cours — la trésorerie était sur la grande tour sous la librairie — on distingue le viel logis et le riche logis; je crois que le nouveau logis est ce que l'on appelle le riche logis. — grande cuisine = pâtisserie — chaque porte était ornée d'une monogramme avec M.

No. 27306. 1. Mai 1548 bis 30. April 1550.

32. *fo. 275.* — A maistre Jacques du Broeucq, artiste demorant à Mons, la somme de quattre mil cent quattre-vings-dix-noef livres dix sols tournois, que, par ordonnance de Sa Majesté, en datte du xv^e^ jour de décembre XV^c^ quarante-noef, cedit receveur luy a payet et délivret comptant pour pluyseurs parties d'ouvraiges qu'il a fait pour la maison et hostel de Sad. Majesté aud Binch, si comme pour les armoyries d'albastre qui sont mises aux cheminées de la grande salle haulte, v^c^ livres. Item, pour la modelle de bois qu'il a fait à l'ordonnance de Sad. (Majesté) pour envoyer à la royne de France, laquelle est encoire ès mains dud. maistre Jacques, vj^c^ livres. Item, pour la taille de pierre d'Avesnes des deux voulsures de la chappelle rendues sur le lieu, assavoir: celle du rond et de la nef, avec la despens d'avoir aidiet les machons à les asseoir, ij^m^ livres. Item, pour les huyt termes fais de semblable pierre d'Avesnes assis en la grande salle hault, avec les trois cherfs mis en la sallette y tenant, l'un portant l'autre comprins le agensissement et paincture, vj^c^ livres. Item, pour la fachon de la lanterne de la chappelle avec l'achat des pierres d'Avesnes prinses illecq à cause que la despence a esté trop excessive en voicture pour la diversité du temps, comme Sa Majesté en puelt avoir récente mémoire à cause des lettres missives que icelle escripvit à ces fins au prévost et aultres officiers de Vallenchiennes, cxlix livres x solz. Item, pour la fachon du modelle de terre qu'il a fait pour contrefaire le grand Eolus de cuyvre, qui servira sur la grande thour de lad. maison l livres. Item, pour une médaille représentant la fighure de Cérès faicte de pierre blanche qui est assise deseure la fontaine du jardin de Maryemont, c livres. Et pour l'agensissement de albastre et marbre qui est enthour des deux médailles assises deseure la cheminée de la sallette devant la chambre de l'empereur, ij^c^ livres. Revenant ensembles toutes les susd. parties, comme appert par lad. ordonnance et quictance sur ce servant, le tout icy renduz à lad. somme de iiij^m^ c iiij^xx^ xix livres x sols tournois.

33. *fo. 275.* — Der Große Turm war Treppenturm und enthielt eine Treppe zum ersten Stock. Er hatte große Dimensionen und eine große Zahl von Fenstern, die mit «pommeaux en cuivre doré» geschmückt waren. Die Spitze war konisch und trug einen Aeolus von vergoldetem Kupfer.

34. *fo. 322 v°.* — A Philippe de Nivelle, escrignier, la somme de noef cens quarante-quattre livres tournois, et ce pour, par luy avec ses aydes durant l'année XV^{c} quarante-huyt, avoir lambrochyet la grande salle hault en la forme et manière que maistre Jacques du Broeucq par ordonnance de Sa Majesté luy en a baillé le patron, si comme de la haulteur d'une almarche avecq mollures, teste de lyons et chieur ès fenestres au lez du jardin, huys, porgé, clôture de la chappelle et despoulles représentans les faits d'armes entre les pillers, où sont les termes, et par marchiet fait avec luy par Messeurs les commis auxd. ouvraiges etc.

35. *fo. 346.* — A maistre Makil Van Coxcyen, painctre demorant à Bruxelles, la somme de noef cens soixante-quattre livres huyt solz noef deniers du pris de quarante groz, monnoye de Flandres, la livre, que par ordonnance de Sa Majesté, en datte du xv^{e} jour de décembre xv^{c} quarante-noef, ce receveur luy a délivret comptant pour pluyseurs paincture tant à la fresque que aultrement qu'il a fait et formés aud. hostel, comme il est cy-desoubz déclarez, assavoir: pour les quattre figures painctes à la fresque et le lansghenech portier, avec le paysaige en la salle grande hault, y comprins les cheminées, fenestres et les dessaings que peult avoir faict pour lesd. ouvraiges, ciiij^{xx}x livres dud. pris. Item, pour le louaige d'une maison que, pendant le temps que led. painctre a besongnié èsd. ouvraiges, que Sad. Majesté luy a accordé, xxx livres. Et pour avoir painct à la fresque la gallerie haulte, contenant, selon la mesure de maistre Jehan Ansseau cy-joincte, iij^{c}xlvj aulnes ung quartier à l'advenant de quarante-trois solz etc.

36. *fo. 347.* — Michel de Neufchâteau, Maler in Binche, fertigt Vergoldungen außen und innen.

37. *fo. 350.* — Verglasungen für Binche liefern: 1. Liévin Lonette, Glaser in Brüssel, Martin Walbrecq, Glaser in Binche: 5160 Quadratfuß Glas, Kosten 1042 livres 3 sou t. 2. Mehrere Glaser aus Mons für Gebetkapelle Marias u. Schloßkapelle.

38. *fo. 429 v°.* — M^{e} Franche van Dovyne (à Anvers), Piettre van Winhoven (Bruxelles), Jehan van Gheer (Bruxelles), Wouters Winiant, maistres machons et mesureurs du pays de Brabant, ont mesuré toute la maçonnerie.

39. *fo. 431.* — A maistre Jacques du Broeucq, la somme de quarante-chincq livres douze solz tournois et ce, pour douze journées qu'il a vacquié au commandement de Sa Majesté en la ville de Bruxelles ès mois de janvier et mars xlviij (1549 n. st.), comprins son rethour en la ville de Mons, lieu de sa résidence, à l'advenant de lxxvj solz chacun jour, selon le taux que Sad. Majesté en a fait, assavoir: ou mois de janvier pour conclure

du changement du jardin de Sa Majesté aud. Binch, avec aultres choses, si comme du xix[e] jusques au xxiiij[e] et du vj[e] mars jusques au xij[e] enssuivant pour aultres affaires touchant le triumphe dud. Binch etc.

40. *fo. 438 v°.* — A maistre Hans Wisrutter escrignier allemand pour aller à Boussut quérir les hostieulx de son frère M[e] Michel. — De 1549 à 1553 J. Wisrutter reçoit un salaire annuel de 800 l. t., ses compagnons un salaire de 75 à 68 s. par semaine.

41. *No. 8908. 1. Januar bis 31. Dezember 1549.* — A Jaspart Coullon, gardinier de Sa Majesté à Binch, avec son ayde, la somme de quattre-vins-treize livres tournois, et ce, pour le nombre de quattre-vins-treize journées qu'ils ont employées et estez occupez à faire et entretenir le gardin de la maison et hostel de Sad. Majesté aud. Binch, depuis le xxvj[e] jour d'avril xv[c] xlviij jusque et comprins le xxix[e] jour de juillet enssuivant aud. an etc.

No. 27307. — 1. Mai bis 31. Dezember 1550.

42. *fo. 70.* — Balthazar Bruye kehrt nach dreieinhalbjähriger Arbeit mit Weib und Kind nach Hause zurück. Hans und Michel Wisrutter mit ihren Gehilfen bleiben noch, um die Arbeit zu beenden.

43. *fo. 163 v°.* — A Jehan Ansseau, m[e] machon de l'empereur, nostre roi, en son pays de Haynnau, pour ses paines et vacations d'estre venu par pluyseurs fois de la ville de Mons en la ville de Binche [en 1549 et 1550] mesurer tous les ouvraiges fais tant à Binche comme Marymont et aultres en deppendans.

44. *fo. 222 v°.* — A maistre Jacques du Broeucq, la somme de quinze livres quattre solz tournois et ce, pour avoir esté de la ville de Mons en la ville de Bruxelles par ordonnance et vertu des lettres de Sa Majesté, le xvj[e] jour de may chinequante (1550) pour conclure les ouvraiges du hangart[1] et forge[2] de Sa Majesté aud. Binch, ensemble pour ordonner la censse[3] de Maryemont. En quoy faisant, allant, besongnant et rethournant, il a vacquié et esté occupé l'espace de quattre jours au prix de xxxviij pattars par jours, etc.

45. An verschiedenen Stellen werden als Gehilfen des Hans Wisrutter genannt: Gaspar Langhemosser, Paul Gherrynck, Lambert Pyemme (?), Martin van Thirlemond, Balthazar Leupart, Robert Leitz, Jean Waulter, Simon Ghaitz, Wibain (Willem ?) Kayetz.

No. 27308. — 1. Januar bis 31. Dezember 1551.

46. *fo. 75.* — Michel de Neufchâteau, Maler in Binche, liefert 2 Gemälde: Maria und der Heilige Antonius für «Courcelle près de la Buerie.»

---

[1] Wagenschuppen. [2] Schmiede. [3] Wirtschaftshof.

47. *fo. 77 v°.* — A maistre Lucq Lange, molleur en plattre de figures d'anticquaiges, la somme de sept cens quattre-vings-dix-huyt livres tournois, et ce pour son traictement et gaiges que Sa Majesté luy a ordonné depuis le xxiij^e^ jour de juillet xv^e^ chincquante qu'il arriva à Binch, avec son aydé, pour faire lesd. figures jusques le xxij^e^ jour de septembre xv^e^ chincquante et ung, etc.

48. *fo. 78.* — Maître Luc Lange führt noch einige kleinere Werke (Gipsfiguren, antike Statuen) aus. Seine Gehilfen sind: Elias Godeffroyt, tailleur de pierres, occupé à «marcquier et pacqueter dedans leurs casses[1] et poinchons[1] les molles, afin de les mieulx garder», und Toussains Pouttrain, «tailleur d'imaiges en pierres», chargé de «reparer, nectoyer, pollir et racoustrer[2] les figures d'anticquaiges.»

No. 27309. — 1. Januar bis 31. Dezember 1552.

49. *fo. 5 v°.* — Nil et Cleopatre par Luc Lange placées sous «deux voûlsures en bricques du côté du Posty» dans le nouveau jardin.

50. *fo. 5 r°.* — Sévérin Moreau liefert 1552 ein bassin de «pierre de Ranch», 10 Fuß im Durchmesser und 1³/₄ Fuß dick, das 200 livres kostete.[3]

51. *fo. 5 v°.* — Jehan Marret, taill^r^ de pierres, tant à ordonner pluyseurs patrons pour les molures des pierres de tailles de Ranses, Escaussines comme grez et aultrement.

52. *fo. 37 r°.* — A M^e^ Lucque Lanche, molleur en plattre, la somme de iiij^e^x livres viij solz tournois et ce pour ses gaiges et traictement que Sa Majesté luy a ordonné pour jecter en plattre statues anticques tant pour Binch comme Maryemont depuis le xxiij^e^ jour de septembre xv^e^lj jusques le xxiij^e^ jour de juing enssuyvant lij que lors ledit M^e^ Lucq commenchoit à moller de plattre aulcunes testes desdicts anticquaiges pour monseigneur de Boussut qui est le terme de ix mois à l'advenant de xij escus soleil par mois.

A Toussains Poutrain tailleur en pierres xxxvj livres tournois et ce pour pluyseurs journées qu'il a employé avec ledit m^e^ Lucq à nectoyer et pollir lesdictes fighures d'anticquaiges.

a luy iiij livres pour viij journées par luy employées a assister ledit M^e^ Lucq à pollir le grand Nyle aussi jecter en plastre depuis le premier jour du mois d'avril xv^e^lj.

53. *fo 38.* — A Collart du Moelin, pottier, pour les parties cy après déclairées qu'il a livret tant a m^e^ Lucq comme m^e^ Jacques du Broecque pour le parfait des fighures de plattre audit Binch et Maryemont.

---

[1] Kisten, Behältnisse. [2] fertig stellen. [3] Das ist das bassin de porphyre der Noten zu Guicciardini.

54. *fo. 39 v°.* — A me Jacques du Broecque pour faire les chintres des vaulsures du nouveau jardin de la conchergerie où l'on a mis le Nylle et Cleopatra de plattre.

A me Jacques du Broecque x livres pour ij jours qu'il a vacquié à Binch avec ses deux gens à faire conduire par rolleaux et asseoir ès vaulsures dudict jardin nouveau de Sa Majesté les deux figures de plattre assavoir le Nyle et Cleopatre.

55. *fo. 53 v°.* — A Me Jacques du Broecque xliiij livres pour pluyseurs vacations qu'il a faict sicomme le xve jour de novembre xvclj avoir esté de Mons à Bruxelles pour parler à Sa Majesté touchant la fraction du nouveau mur au grand jardin à Binche,[1] aussi pour le fait de la ceur[2] noefve de Maryemont et aultres ouvraiges nécessaires ès dicts lieux; item pour aultres iiij jours qu'il a esté occupé en ladicte ville par commandement de Sa Majesté à visiter si la fighure de cuyvre venue de nouveau d'Allemaigne estoit anticque ou non, au pris de quattre livres par jour, xvj livres. Et pour avoir esté quérir le xije jour d'avril enssuivant, en lad. ville de Bruxelles, avec le cherriot de Maryemont la dicte fighure ensemble le mercure de cuyvre servant à mectre sur la thour de Binch, où il a employé trois jours aud. pris, font xij livres tournois.

56. *fo. 53 v°.* — Der kleine Turm war benachbart dem großen. Er hatte eine Rose. Der große Knopf an der Spitze trug einen antiken Merkur, den Marie aus Deutschland bezogen hatte.

57. *Verschiedene Excerpte Pincharts.*

Un grand bassin en pierre de Rans 10 pieds de diamètre pour la fontaine qui va du milieu du jardin nouveau. (fo. 5 v°.)

La sallette dite Me Adolphe à l'entrée au petit cabinet de l'empereur.

La chapelle avec douze fenêtres. (fo. 26 v°.)

No. 27310. — 1. Januar bis 31. Dezember 1553.

58. *fo. 31 v°.* — A maistre Hans Wisrutter, me escrignier allemant de Sa Majesté la somme de viijc liv. tournois et ce pour ses gages et traitement d'un an enthier eschéant le xve jour de décembre xvcliij durant lequel terme il a fait et achevé avec ses compagnons alemans audit hostel deux planchiers ouvrez de menuzerie qui sont en provision pour servir assavoir l'un par hault et l'autre planchier par terre en la noefve gallerye que Sa Majesté entend faire dessus la porte rustique estant entre les deux grosses thours dudit hostel, qui regard l'yssue de la dicte court, enssemble encommenchié deux portaulx minuzez qui se assiront en la dicte gallerye.

---

[1] Also grenzte der Garten an die Stadtmauer. [2] Vermutlich »cour«.

59. *fo. 42.* — A M^e^ Ricquier de Longhastre[1] xl l. t. pour avoir pourtraict et trachiet deux gradians au soleil[2] dudit hostel sicomme l'un contre la grosse thour regardant la court et le ij^e^ au fond de la salle grande vers le petit jardin.

60. *fo. 46 v°.* — M^e^ Lucq italien pour faire les patrons des statues de plattre.

61. *fo. 165 v°.* — Ph. de Nivelles paintre ceramier avec six serviteurs travaille en avril 1545 (v. st.).

62. *fo. 172.* — A Baudichon Wery carpentier avec ses aydes, pour avoir fait et ouvret le carpentaige de la grande salle contenant cent piedz de long xlv piedz de large par dedens oeuvre, icelle salle portant deux estaiges, le premier de vingt piedz de hault et le second jusques le deseure de l'entablement des plattes xviij piedz assavoir la première platteforme furnie de noef sommiers[3] et entretoises[4] sur lesquelz ont estez entabliés gestes[5] si . . . . . . abgebrochen.

63. *Verschiedene Excerpte Pincharts.*

Il y avait un arc triomphal de huit pilliers pour les fêtes de Binche et au dessus des figures de plâtre faites par maître Luc.

Les cheminées de pierre blanche de la grande salle furent assises en 1552. Cette grande salle avait deux cheminées, elle allait d'un côté vers la chapelle et de l'autre vers la gallerie.

La balustrade (vermutlich einer Galerie) contenait 551 balustres.

Il y avait: la tour des officiers de la reine de France — le vieux corps de logis.

La librairie s'ouvrait sur la plombée.

Tous les terrassements de travail de briquettes nues furent faits par un hollandais.

Au milieu du jardin était un pavillon, construit en 1553, où il y avait huit colonnes avec chapiteaux.

Il y avait un petit jardin, dit «les joliles» (?).

No. 27311. — 1. Januar bis 31. Dezember 1554.

64. *fo. 52 v°.* — Pour avoir vacquié en la sepmaine finye le derrenier jour de juing xv^c^liiij quattre jours avec les coffres, tapisseries et autres meubles de S. M. qu'ilz furent transportez de Binch en la ville de Mons lorsque Mariebourg fut rendue franchoize à cauze que l'on craindoit la venue de l'ennemy franchois audit Binch.

---

[1] Uhrmacher. [2] Cadran solaire, Sonnenuhr. [3] Tragbalken. [4] Querhölzer. [5] Balken.

65. *Verschiedene Excerpte Pincharts ohne Seitenangabe.*

A Severin Moreau, marchant de pierres de Ranch, pour avoir fait et livret à Binch pour l'ouvraige de gallerie que S. M. entendent faire en sa maison au dict Binch deseure la porte rusticque au loing du pant entre deux grosses thours, sicomme treize pilliers.

Il y avait une platte forme ou plombée. — La plombié était au-dessus des galleries.

De la grande salle en haut on avait une vue par une verrière ronde sur la chapelle.

La fruiterie, cuisine, bueric, patisserie.

Rogier Pathie, contrôleur de S. M., dirige les ouvrages de jardinage de Binche et Mariemont.

Au milieu du grand jardin de Binche se trouve un grand bassin de Ransse et un petit fait en 1554.

Le 22 juillet est le jour de ruine; dès le 23 juillet on travaille à ôter les décombres. (fo. 16).

. . . . avoir aussi retenu la voulsure de la chapelle qui estoit en grant dangier de fondre et tumber dembas par le feu que les ennemy franchois avoient faict. (fo. 26).

No. 27312. — 1. Januar bis 31. Dezember 1555.

66. *fo. 55.* — A me Jacques du Broecque pour estanchonner la vaulsure de pierre blanche en la chapelle de Sa Majesté bruslée des ennemys franchois ou mois de juillet xvcliiij.

67. *fo. 58 vo.* — (Jacques Dubroeucq) pour avoir remis à point l'huys de la porte rusticque et l'huys du petit jardin de la court à Binch que les Franchois avoient rompus et pour avoir racoustré l'ung des cassiz de bois des deux statues de plattre du jardin derrière la conchergerie, effoudré aussi desdicts Franchois.

J. du Broecque était à Anvers en septembre 1555 pour acheter des bois parait-il.

68. *Wiederaufbau des Logierhauses, genannt Backhaus, als Residenz für den Probst oder Gouverneur von Binche.*

fo. 60 vo. — A Philippes de Courty, bourguemaistre de la ville de Namur, la somme de vc xviij livres tournois, et ce, pour le nombre de quarante milliers d'ardoyses de Martin-Fosse, qu'il a livret depuis le mois de septembre xvclv jusques en décembre enssuivant aud. an, pour la couverture du corps de logis de la Buerye de Sa Majesté aud. Binch.

69. *fo. 65 vo.* — . . . . pour avoir furny chascun huys de une serrure à clef réal ayant chascune serure leur escusson orné d'ung M pardessus. — On travaille depuis le 1er avril 1554 à des ouvrages de serrureries; des «M» partout.

70. *Verschiedene Excerpte Pincharts.*

Il y avait une grande salle basse et une grande salle haute.
A côté de la chapelle un oratoire.

No. 27313. — 1. Januar bis 31. Dezember 1556.

71. *fo. 46 v°.* — Für Eisen- und Schlosserarbeiten ausgegeben: ca. 12000 livres tournois. — Simon Herrot, ein deutscher Schlosser, ist beschäftigt 1548—1549. — Die Schlösser mit clef réal furnies chacune de deux thirois, quattre rosettes et de une «M» couronnée, assise par-dessus ung escuchon.

72. *fo. 53.* — A maistre Jacques du Broeucq, la somme de vingt livres tournois, et ce, pour chincq jours qu'il a vacquié au lieu de la Vure[1] par ordonnance de Sa Majesté, pour entendre aux poinctz des ouvraiges requis de faire, tant aud. Binch comme à Maryemont, depuis le vendredi vj^e^ de décembre xv^c^lv jusques le mercredi xj^e^ jour enssuivant.

73. *fo. 55 v°.* — A maistre Jacques du Broecque, la somme de trente-six livres tournois, et ce, pour ses journées et vacations d'avoir esté de Mons en la ville de Bruxelles, le mercredi dernier octobre xv^c^liiij, porter à Sa Majesté les extimations des ouvraiges et réparations qu'il convenoit faire tant au corps de logis de la Buerye (à Binch), comme à la thour de Sa Majesté à Maryemont, où il a séjourné jusques et comprins le joedy xiij^e^ jour de novembre enssuivant aud. an, qui font noef jours, etc.

74. *fo. 56.* — A maistre Jacques du Broeucq, encoire la somme de quattre-vingts-quattre livres du pois de quarante gros, monnoye de Flandres, la livre, et ce, pour pluyseurs journées et vacations qu'il a fait ès ville d'Arras, Anvers et Turnout pour les affaires et ouvraiges de Sa Majesté, ès années xv^c^ liiij et xv^c^ lvj, assavoir: pour son estre transporté en la ville d'Arras le xj^e^ jour de septembre xv^c^ liiij en vertu des lettres mons^r^ le maistre (d'hostel) Wolf Hallet, où il a séjourné, comprins son rethour, unze jours entiers, pour donner à Sa Majesté à entendre le desseing de la ville de Binch et le rallargissement des rues, au pris de quarante solz dud. pris par jour, font xxij livres.

Item, pour avoir esté en la ville d'Anvers au mars enssuivant liiij (1555 n. st.), porter à Sad. Majesté les extimations et priseries des héritaiges des rues dud. Binch, huyt jours aud pris, xvj livres. Et pour avoir vacquié au lieu de Tournhoult vingt-trois jours pour les extimations des ouvraiges dud. Binch et Maryemont, en may xv^c^lvj, au pris que dessus, font xlvj livres.

A luy encoire, la somme de quattre-vingts-seize livres tournois, et

---

[1] Tervueren.

ce, pour son estre transporté de rechief en lad. ville de Bruxelles, le samedi xix^{e} jour d'octobre xv^{c}lv, en vertu des lettres mons^{r} le trésorier général Patye, pour communicquier et ordonner l'ouvraige de la chappelle de Sa Majesté aud. Binch, ouquel voyaige il a vacquié, comprins son rethour à Mons, lieu de sa résidence, jusques le mardi xij^{e} novembre enssuivant aud. an, qui font xxiiij jours etc.

75. — A maistre Martin Gérard, Remy Dartevelle et Birtrand Gernart, carpentiers, la somme de trois cens livres tournois, et ce pour par marchiet faict avec eulx, avoir racoustret la gallerye dud. hostel de sommiers, gîstes, sours, planchiers et aultres planchissaige, en la sorte qu'elle est présentement réédiffyée depuis la ruyne que les ennemis Franchais en fisrent l'année xv^{c}liiij, ouquel marchiet estoit comprins de mectre jus les sommiers quasi bruslez, avec les gîstes et aultres bois y demourez, ce qu'ilz ont faict.

76. — Ferner wird berichtet, die Reparatur der Pförtnerloge, des Gebäudes der Stallknechte, des kleinen Stalles, der Gartenmauern, des Fußbodens der großen Küche und der Verdeckung der Keller unter dem großen Saal. — Man versucht auch die Malereien des Michael van Coxcye in der oberen Galerie zu erhalten.

77. — *Gehalt Dubroeucqs.*
(Pinchart, a. a. O., Carton 12.)

1. Dubroeucq bezieht ein Gehalt von 200 Gulden Carolus d'or jährlich vom 12. Mai 1545 ab nach «ordonnance et lettres» Marias datiert Brüssel, den 27. September 1546.

(Brüssel, Generalarchiv, Chambre des Comptes, n° 27302, fol. 204.)

A maistre Jacques du Broeucq, artiste, demorant à Mons, auquel Sa Majesté, suivant certaine ordonnance et lettres à luy despeschée en la ville de Bruxelles, le xxvij jour de septembre xv^{c}xlvj, lui a ordonnet et accordet la somme de deux cens florins carolus d'or de gaiges et traictement par chacun an, tant et si longuement qu'il seroit occupé aux dist ouvraiges et ce, oultre et par-dessus les vacations qu'il pourra faire, par ordonnance de Sad. Majesté au-dehors du pays de Haynnau, dont quant le cas eschera, selon qu'il est dict par lesd. lettres, debvera avoir par chacun jour ung escu d'or, comme de ce appert plus emplain par lesd. lettres dont copie collationnée est icy rendue avec quictance. Dont ce terme pour une année desd. gaiges et traictement, escheue le xij^{e} jour de may xv^{c}xlvj; lesd. ij^{c} carolus sont icy à monnoye de ce compte la somme de iiij^{c} livres tournois.

2. Zahlungseinträge des Gehalts: No. 27305, fo. 368. — No. 8909, fo. 204. — No. 8909, fo. 232. — No. 8910, fo. 258. — No. 8911, fo. 262. — No. 8912, fo. 241. — No. 8913, fo. 181. — No. 8914,

fo. 175. — No. 8915, fo. 189. — No. 8916, fo. 189. — No. 8917, fo. 200 v°. —

3. Maria reduziert das Gehalt auf 100 Gulden Carolus d'or durch Lettre vom 13. Mai 1556 aus Turnhout.

(Brüssel, Generalarchiv, Collection de papiers divers de la reine Marie de Hongrie, Lettre de Turnhout du 13 mai 1556. — Cf. Chambre des Comptes, n° 8916, fo. 189.)

Marie etc. a noz amez et feaulx etc. sçavoir nous faisons que nous ayent regard aux services de nostre très-chier et bien amé maistre Jacques le Bruecq, au fait de noz ouvraiges de Binch et Marimont et autrement, nous luy avons accordé et consenty, accordons et consentons de grace espécial par ces présentes la somme de cent florins carolus d'or xx solz pièce par chacun an et ce au lieu de deux cens semblables florins par an, qu'il a de nous eu jusques à présent, lesquelz pour aucuns respectz avons asouppiz, du tant que noz plus grans ouvraiges sont achevez, de laquelle somme de c florins dudit pris nous voulons et ordonnons qu'il soit payé et contenti par les mains de nostre receveur de Binch, présentet et advenir des deniers de sa recepte de demy an en demy an par égalle porcion, à commencher avoir cours vers la date de cestes et de là en avant de demy an en demy an tant qu'il nous plaira etc.

4. Dafür verschafft Maria Dubroeucq vom Kaiser den Titel «Maître artiste de l'Empereur» und einen Jahresgehalt von 200 livres vom 16. Mai 1555 ab, mit dem die Domäneneinkünfte von Mons belastet wurden. (Cf. D 22.)

5. Der Jahresgehalt Marias wird in den Jahren 1559 und 1560 noch vom «receveur du domaine de Binche» getragen, aber von der Rechnungsprüfungskommission gestrichen.

(Brüssel, Generalarchiv, Chambre des Comptes, n° 8918, fo. 225, und n° 8919, fo. 193.)

78. *Niederlegung von Schloß Binche im Jahre 1704 zugunsten des Militärhospitals von Mons.*

(Mons, Staatsarchiv, Chambre du clergé, de la noblesse etc., farde 10, n^{os} 22 et 25. — Devillers, Brief vom 14. März 1855 bei Pinchart, a. a. O., Carton 12; Lejeune, a. a. O., p. 445.)

1. Au mois de mars 1700 après la visitte faicte par Mess^{rs} les Magistrats de la ville de Binche, en présence de Monsieur Peresse, au chasteau dudit Binche, pour éviter plus gran fraix, led. s^{r} Peresse at ordonné à Nicolas et Jean-B^{te} Heven père et fils, d'étanssoner[1] et élever les somiers[2] dudit chateau qui ont étez trouvez poury d'un bon a raze du muraille.

Premier. Les dits Heven ont etez choisir sept à huict bilardicaux,[3]

---

[1] stützen. [2] Tragbalken. [3] Stützhölzer.

avec le lieutenant Cloquette, pour servir d'étanson desoubs les dits somiers dudit chateau ; pour avoir etansoné et relevé lesdits somiers emploiés cincq jours et demy, avecq deux valets, et ce, au prix de seize patars par jour chacun.

En suitte de l'ordre de monsieur Peresse, le soubsigné lieutenant des bois du Roy au cartier de Binch s'est transporté au bois Le Comte, et fait marquer six billardeaux pour le travail cy-dessus. Le 25e mars 1700 (signé) P. Cloquette.

2. Le 6 de mars 1704, les, Srs directeurs de l'hôpital royal de Mons, accompagnés de Jean Bapte Quenon mre masson, se sont transportés en la ville de Binche, par ordre exprès de Son Exce le Marquis de Bedmar, commandant général des Pays-Bas, et du seigr Comte de Bergeitk, pour visitter la maison royale gisant en laditte ville, et la démolir pour faire voiturer les matéreaux en la ville de Mons et employer au bâtiment de l'hôpital royal, duquel ordre ils ont donné part et inspection au sieur Perez, lieutenant-gouverneur de laditte ville de Binche; et pour mettre ledit ordre en exécution, lesdits Srs directeurs ont trouvé convenir de commencer la démolition par la gallerie, composée de 14 pilliers de pierre complets avec capitaux et piedestaux, de même que les arcades et la corniche de 110 pieds de longueur, puis tous les chassis d'icelle gallerie, au nombre de 13, de la hauteur de 9 pieds et de 6 de largeur, aussi les petittes pillastres au-dessous de la charpente de laditte gallerie, y compris la démolition de la couverture et bois de charpente.

Item, de faire voiturer en laditte ville de Mons quattre piedestaux et trois chapitaux, qui ne sont actuellement employés.

Item, Les dits srs directeurs sont convenu de faire demolir les chassis de la grande salle attenant la chapelle et laditte gallerie, au nombre de cinq croisets de douze pieds de hauteur et de 9 de largeur placé vers la gallerie et quattre autres de grez vers la chapelle de pareille hauteur et largeur, de même que deux portes de pierre, et d'ôter des murailles de laditte salle sept angles de fer et une barre au-dessus d'une cheminée, aussy de demonter les deux cheminées de laditte salle.

Item, dans les petites places suivans laditte grande salle, jusqu'à la petitte cour du donjon, deux mauvais chassis, deux petittes poutes et petits chassis vers laditte cour.

Item, tous les grez de la soubasse de laditte grande salle et retour d'icelle, faisant face au rempart de laditte ville, au nombre de 1500 plus ou moins, de même que tous les grez de la grande cour et arrière-cour, de même que d'un petit batiment attenant la chapelle, le tout au nombre de 4000, si, tant s'en trouvant y compris les 1500 cy-devant énoncé.

Ainsi a esté jugé convenir par les avant nommés Directeurs.

D. Andere Schloßbauten.

a) Boussu.

1. *Ankauf und Ueberführung von vier Marmorsäulen aus Schloß Boussu durch die Kirchenfabrik von Ste. Waudru in Mons 1626.*

(Mons, Staatsarchiv, Comptes de la fabrique de Ste. Waudru 1626. — Pinchart, notes mss., carton 12: renseignements Devillers.)

A m[re] Jaspard Tahon, distributeur, et Christophe Malapert, m[re] des ouvraiges, pour avoir été au dit Boussu pour faire marché desd. pilliers, ayant emplyé trois jours à viij s. chacun. Icy ensemble pour le tout . . . xxiiij [lt].

A Jean Maurnault pour avoir charié par trois jours enthiers, les colonnes avecq leurs dépendances, de Boussu jusques au rivaige du dit lieu payé . . . xxj [lt].

A Michiel Heneline, navieur, pour avoir voituré les pilliers de marbre et diverses aultres parties que l'on avoit acheté de Madame la Comtesse de Boussu, en la ville de Mons . . . xxiiij [lt].

b) Mariemont. [1]

2. *Nachrichten über Mariemont aus «C Binche».*

Dubroeucq für eine Medaille der Ceres aus pierre blanche über eine Fontaine des Gartens bezahlt (C 32).

Jehan Ansseau führt Messungen aus (C 43).

Conferenz Dubroeucqs in Brüssel über den Wirtschaftshof (censse) (C 44).

Statuen von Luc Lange (C 52, 53).

Reparaturen des Neuen Hofes (C 55), des Turmes Ihrer Majestät (C 73).

3. *1548. No. 27305, fol. 281 v°.* — A M[e] Michiel m[e] machon de la ville de Vallenchiennes pour estre venu de la dicte ville à Binche ordonner des ouvraiges de Sa Majesté où il a employé iij jours.

4. *1550. No. 27307, fol. 140.* — A m[e] Ricquier de Longhastre orlogeur demorant en la ville de Vallenchiennes la somme de ij[c] iiij[xx] l. t. pour achat à luy fait d'un orlooge qu'il a fait et livret pour l'hostel de Maryemont et icelluy assiz deseure la grande montée allant sur la plombié.

A Jehan Houzeau fondeur de cloches demorant en la ville de Mons la somme de xxxix l. vij sols l denier obole tournois pour par luy avoir fait et livret ou mois d'octobre xv[c]l une cloche qu'il a convenu avoir pour servir audit orlooge de Maryemont pesant cxxiij livres au pris de xxxij livres le cent.

---

[1] Die folgenden Aktenexcerpte sind sämtlich den Notes de Pinchart entnommen.

5. *1552. No. 27309, fol. 86.* — A Me Hubert le Maire painctre demorant en la ville de Mons, la somme de c iiij xx viij livres de xl gros pour avoir painct à la fresque la sallette haulte de la royne de France audict Maryemont là ou y a fighures d'anticquaiges faicte en plattre; et pour avoir bronsé de noir par dehors avec ung crucifix au milieu le feuillet de la tablette d'autel que est à la chappelle illecque, ensemble accoustré pardedans avec aultre paincture assez belle en l'estat qu'elle est de prendre viij livres.

6. *1552. No. 27309, fol. 86 v°.* — A me Jacques du Broecque xl livres tournois pour viij journées par luy employées avec ses deux ouvriers à chergier en menant à Maryemont les xiij fighures de plattre assises sur la sallette de la royne de France illecque et aussi avoir aydié à les thirer en hault.

A luy ijc livres pour par appoinctement fait avec luy au lieu de Sa Majesté avoir fait en molle et recoustré pluyseurs membres et aultres parties de corps selon l'exigence de la besongne aux fighures qui sont en la sallette hault dudict hostel que me Lucq avoit jecté par avant après l'anticque en plattre.

7. *1553. No. 27310, fol. 116 v°.* — A me Ricquier xv l. t. pour deux voyaiges qu'il a fait de Valenchiennes audict Maryemont à l'ordonnance verballe de Sa Majesté au mois de mars lij en ordonnant illecque à l'orlooge un batteau de fer avec les aultres instrumens servans à traiter à la main où il a vacquié par deux fois vj jours à l'advenant de l s. par jour.

8. *1554. No. 27311, fol. 97 v°.* — Le gradiant[1] de pierre blanche fait par Me Jacques du Broecque discure le bucque (?) de fontaine estant en la karrure (?) de la court à Mariemont.

9. *1554. No. 27311, fol. 128.* — Avril 1554 à Valenciennes Ricquier de Longhastre l'orloger reconstruit les 2 cadrans de Mariemont.

10. *1554. No. 27311.* — *Verschiedene Excerpte Pincharts.*

A Mariemont la reine avait une gallerie.

Les statues de plâtre en la sallette de la reine de France.

Janvier 1554 travaillent à Mariemont Hans Wisrutter et ses compagnons allemans. (fol. 27 et 28). Ils étaient logés à l'hostel de Lobbes. (fol. 37.)

11. *1555. No. 27312, fol. 119.* — A maistre Jacques du Broecque la somme de xxv livres xij sols tournois et ce pour les parties cy-après déclairées qu'il a livret janvier liiij pour l'hostel à Maryemont, sicomme pour ung rond gradiant[1] de pierre blanche en forme d'une sphère servant au bassin de fontaine de la Karrure[2] de la court dudict Maryemont, item

---

[1] cadran. [2] Cf. D 8.

pour avoir acheté en la ville de Mons une custode de corporal couverte de velours noir pour la chappelle illecque et pour une lancette (?) d'argent servante dedens la calice.

12. *1555. No. 27 312, fol. 131 v°.* — Guillaume Desmons l livres pour un traictement et gaiges d'une année d'avoir heu regard et conduict les fontaines de la maison de Sa Majesté à Maryemont.

13. *1555. No. 27312. — Verschiedene Excerpte Pincharts.*

La thour de S. M. à Maryemont ruyné par les Franchoys en juillet xv^c liiij.

Il y avait beaucoup de colonnettes, la sallette de la reine, la vielle gallerie, la gallerie du jardin, 2 étages, une grande montée à visse, une autre montée à visse pour la chambre de la reine.

14. *1557. — Notiz im Inventar des Gouverneurs von Binche nach Marias Abreise über den Altaraufsatz Dubroeucqs aus der Kapelle.*[1]

Declaracion des ornemens de la chappelle de Sa Majesté à Mariemont et aultres meubles receuz et délivrez après le partement de la royne à Monsieur le Gouverneur de la terre de Binst comme s'ensuyt:

Premier, ung tableau d'alebastre, où est le crucifiement de Nostre Seigneur et Dieu le père par dessus, enchassé au bois doré, estant dedans une custode paincte de noir servant sur l'autel.

Signé : Charles de Wignacourt, sgr. d' . . . . (?) gonv^r de la terre et prévôté de Binche. 28 mars 1556 av. Pâcques. (1557 n. st.)

c) Gent und Brüssel.

15. *1540 bis 1542. — Jean Mynheere aus Gent liefert 1540 Schloßentwürfe für Gent, Zeichnungen zu Festungswerken nach Diboni, im Gefolge des Kaisers Pläne französischer Grenzfestungen und zwei Pläne der Festung Gent des Diboni in den Jahren 1540 bis 1542.*

(Brüssel, Staatsarchiv, Chambre des Comptes n° 26647 (1^er février 1541 au 31 janvier 1542 v. st.) fol. 47 v°. — Pinchart, notes mss., carton 12 : château de Gand.)

A maistre Jehan Mynheere painctre et tailleur des pierres demourant à Gand la somme de lxxij livres de xl gros assçavoir, pour avoir fait et pourjecté en l'an xl pluiseurs patrons pour selon iceulx concevoir le pallais qui se doibt faire dedens le chasteau, en quoy il a vacquié environ deux mois à extrême dilligence nuyt et jour à cause que l'empereur les désiroit veoir, icy pour ses paine sallaire et vacations x livres;

pour avoir fait ix patrons de plattefourmes de villes et chasteaulx

[1] cf. D. 5 und 11.

selon le besteck de messire Donaes Diboni ingéniaire de Sa Majeste la somme de ix livres;

pour avoir fait ung voïaige de Gand à Lille à ses despens et de là avec Mon dict Seigneur sur les frontières d'arthois où il a besoigné à ce que icelluy seigneur luy ordonna et vacquié oudict voïaige contrefaisant et faisant les desseingz des patrons des forts des frontières, avecq ung cheval de louaige et ung serviteur l'espace de xxj jours;

pour avoir fait ung autre voïaige de Gand à Bruges où mondict Seigneur le mande y vacquié avecq ung cheval huyt jours;

pour encore avoir contrefait xx plattefourmes comme de villes, chasteaulx et aultres forts des frontières de France dont luy a esté ordonné la somme de xij livres;

ce pour depuis avoir fait et thiré ij patrons après le chasteau de Gand en la sorte comme est à présent pour l'envoïer à l'empereur: lx s.

16. *Um 1541. — Rooman und Sickeler arbeiten ein Holzmodell des Schlosses von Gent, anscheinend nach Mynheeres Zeichnung.*

(Brüssel, Staatsarchiv, a. a. O., n° 26647 fol. 305. — Gachard Relation des Troubles p. 536; Pinch rt, a. a. O.)

A Adrien Rooman «escrinier et à George de Sickeler, tailleur d'imaiges, pour avoir faict et taillé en bois le patron du chasteau de Gand, avec la forme de la situation d'icelluy, à cause de quoy ilz ont besoigné l'espace de vingt jours à 8 s. par jour. 16 l.

A Adrien Rooman et à George Fasseeler (oben de Sickeler) demorant à Gand, «pour avoir faict le patron du palais que l'Empereur entent faire bastir dedans le chasteau de Gand ensamble pour aultres parties» 29 l 18 s.

17. *Um 1542. — Virgile de Boulogne liefert einen Plan der Festung Gent im damaligen Zustand.*

(Brüssel, Generalarchiv, a. a. O., n° 26649 fol. 352. — Pinchart, a. a. O.)

à Virgille de Bouloinge painctre cincquante l. t. q la royne luy avait ordonné avoir pour par ordonnance de S. M. avoir fait ung patron de le chasteau de Gand en papier mis s^r chatte p^r icelluy estre envoyé à S. M. en Espaigne.

18. *1549. — Dubroeucq macht in Gent Aufnahmen für einen künftigen Schloßbau.*

(Brüssel, Generalarchiv, a. a. O., n° 26659 fol. 230.[1] — Pinchart, a. a. O.)

à Jacques du Breuck, ingéniaire, la som̃ de 190 livr. p^r ses sallaires vacations paines et labeurs d'avoir esté au grant chasteau de Gand le veoir

[1] In der Recette générale des finances, Compte du 1^{er} janvier au 31 décembre 1550 fol. 205 (Lille, Departementalarchiv, Archives civiles B, Chambre des Comptes, Inventaire B 2482) findet sich derselbe Eintrag. Herrn E. Matthieu-Enghien danke ich für Nachweis der Stellen des Liller Inventars.

et visiter affin de plus commodieusement faire certain modelle d'ung pallaix que l'empereur a délibéré y faire construire et édiffier en prest (= en attendant) sur ce que lui conviendroit desbourser (= disposer) et que luy sera ordonné poser la modelle dessusdicte.

19. *1549. — Dubroeucq liefert ein Modell des Schlosses Gent.*

(Brüssel, Generalarchiv, a. a. O., nº 26659 fol. 230. — Pinchart a. a. O.)

à Mᵉ Jacques du Breucq, architecte de la Royne régente 200 l. t. entant moings d'autre pl. gᵈᵉ somme à quoy pourra porter le model de la maison que S. M. entend faire à Gand oultre et pardessus 95 par luy receues.

20. *1553. — Dubroeucq weilt in Brüssel zur Vorbereitung der Pläne für ein Schloß im «Cour de Bruxelles».*

(Lille, Archiv, a. a. O., Compte du 1ᵉʳ janvier au 31 décembre 1554 fol. 339. Inventaire B 2504.)

288 livres à maitre Jacques Du Broeuch, ingénieur, pour quarante-quatre jours qu'il avoit vacqué es mois de janvier, febvrier et mars 1553 pour ordonner et faire le maison de l'Empereur au parcq de la court à Bruxelles.

21. *1554 und 1555. — Dubroeucq liefert Zeichnungen und Modell für ein Schloß in Brüssel, zwei Kopien von Granvellas Modell von Chambord und ein neues verändertes Modell von Schloß Gent.*

(Brüssel, Generalarchiv, Collection des acquits des Comptes de la recette générale des finances. — Pinchart a. a. O.)

1. Je Jacques du Broeucq confesse avoir receu la somme de iijᶜxvj livres de xl groz, que deue m'estoit d'avoir esté occupé en la ville de Bruxelles à faire pluisieurs plattes-fourmes à vj à viij pans (= côté) pour une maison dont Sa Majesté ordonna par l'advis de la royne d'en faire une modelle de bois et à double aussi la platte-fourme de Chambourch appartenant à Monsieur d'Arras;[1] quoy faisant j'ay vacquié depuis le xxiijᵉ jour de novembre xvᶜliiij jusques le ixᵉ de décembre enssuyvant, à l'advenant de xl solz par jour;

item, pour avoir mené ladicte modelle à vj pans de la ville de Mons en Haynnau audict Bruxelles, pour la poser au pallé de Sadicte Majesté, dont j'ay pour ce faire vacquié depuis le xxᵉ de mars jusques au xxviijᵉ dudict mois, y comprinse mon retour audict Mons, et ij livres que j'ay payé au charton (= voiturier);

item, pour le fachon et paincture de la dicte modelle, payé cxx livres.

2. item pour avoir esté quérir la modelle de la maison que Sadicte Majesté entend faire en son Chasteau de Gand de Mons à Bruxelles,

---

[1] Derselbe Eintrag findet sich im Liller Archiv a. a. O., Inventaire B 2516.

laquelle modelle j'avais changié et refait de nouveau, quoy faisant j'ay esté occupé depuis le xiij^e jour de septembre lv jusques au xxvj^e dudit mois. Temoing mon seing manuel cy mis le viij^e de novembre xv^c lv.

22. *1555—1584. — Dubroeucq «maître artiste de l'Empereur» mit einem Jahresgehalt von 200 Pfund aus den Domänen von Mons.*

1. Durch Lettres patentes des Kaisers vom 16. Mai 1555 erhält Dubroeucq eine Pension von 200 Livres jährlich und den Titel «Maître artiste de l'Empereur».

(Brüssel, Generalarchiv, Régistres aux dépêches et mandements dn l'audience. — Pinchart, a. a. O.)

2. Erste Auszahlung des Gehalts.

(Mons, Staatsarchiv, Comptes des domaines de Mons du 1^er février 1555 au 30 janvier 1556 sous le titre de menye de novum onus, Régistre n° 9978. — Pinchart, a. a. O.)

à Jacques du Broecq, maistre arthiste de l'emp^r pour ung ang de la pension à lui ordonné prendre dans ceste recepte de 1/2 an en 1/2 an escheu le xix^e février xv^c lv. — Am Rande: Retenu par S. M. en l'estat d'artiste à la pension de ij^c l. t. de xl gros par an, à commencer du jour de la date des lettres patentes de S. M.

3. Um 1558. — Gesuch Dubroeucqs an Philipp II. um weitere Gewähr von Titel und Gehalt.

(Brüssel, Generalarchiv, Papiers d'Etat, sans date. — Pinchart, a. a. O.)

Au roy, remonstre en toute humilité maistre Jacques du Bruecq comm il auroit pleu à feu l'empereur le retenir pour architecte, ceux gaiges de cent escus d'or par an, payables par le receveur du domaine de Mons, aultre ses salaires extraordinaires qu'il avoit quand il estoit occupé pour le service de Sa Majesté impériale. Et depuis ledict du Bruecq s'est emploïé en ce qu'il a pleu à la Vostre Majesté luy commander et désire de faire de bien en mieulx pour ce que concerne ces pays d'embas. Par quoy il suplie très humblement qu'il plaise à Votre Majesté le continuer audict estat d'architecte, aux semblables gaiges de cent escus d'or par an, avec le traictement extraordinaire pour ses labeurs, selon et en la forme qu'il avoit de Sadicte Majesté Impériale.

4. August 1593. — Gesuch Pierre Le Poivres[1] an den Generalgouverneur der Niederlande, Grafen von Mansfeld, um Gewähr von Titel und Gehalt als Nachfolger Jacques Dubroeucqs.

(Brüssel, Generalarchiv, Collection des papiers d'Etat et de l'audience, August 1593. — Pinchart, Archives des Arts, II, 180 ss.)

A Son Excellence, remonstre en toute humilité maistre Pierre le Poyvre, architecte et géographe de Sa Majesté, comme ayant continuées

[1] Nicht seines Verwandten, des Bildhauers Jacques Le Poivre, wie irrtümlich oben S. 113, Anm. 4 gesagt wurde.

l'espace de treize ans à l'exerce de Sadicte Majesté et de Vostre Excellence, ...; ores comme le suppliant at entendu que ung nommé maistre Jacques de Breucque ayant servy du mesme estat d'architecte feu Marie, royne d'Hongerie, duquel ledict maistre Jacques fut pourveu d'une pention de ij^{c} livres de xl groz, monnoye de Flandres, en récompense de ses bonnes services qu'il avoyt faict assistant les ingénieurs de Sadicte Majesté en faysant les modelles de Philippeville, Marienbourch et Charlemont, lequel pention luy fut assignée sur le recepveur et demaines de Mons, lequel il at tiré jusques l'an iiij^{xx}v qu'il trespassoit, prie partant ledict suppliant qu'il plaise à Vostre Excellence luy colloquer en récompense de ses bonnes et longues services en la place dudict maistre Jacques de Breucque, depuis le temps de son trespas etc.

II. Bibliographie.

1. Allgemeines.

L. Guicciardini, Descrittione di tutti i Paesi Bassi, Anversa, Plantin, 1566 (ital.) und 1567 (franz. und ital.). — Die holländischen, französischen Ausgaben des XVII. Jhdts. aus Arnheim und Amsterdam enthalten Zusätze von Petrus Montanus (Du Mont, Van den Berghe).

C. van Mander, Het Schilderboek, Haarlem 1604. Jetzt:

H. Hymans, Le livre des peintres de C. v. M., Paris 1884 s.

Philippe Baert, Mémoires sur les sculpteurs et architectes aux Pays-Bas. Zweimal von de Reiffenberg nach zwei Manuskripten publiziert in: Compte-Rendu Comm. R. histoire XIV 1848.

Le Mayeur, La Gloire belgique, poème national, Louvain 1830, avec notes par Delmotte.

Y. van Ysendyck, Documents classés de l'art dans les Pays-Bas du X. au XVIII. siècle, Anvers 1883 ss., 3 séries en 5 vol.

Ewerbeck, Neumeister u. A., Die Renaissance in Belgien und Holland, 4 Bde., Leipzig 1885—1889.

Ortwein-Scheffers, Deutsche Renaissance, 9 Bde., Leipzig 1871—1887.

Photographien der Commission Royale Belge des échanges internationaux, Brüssel, Musée Cinquantenaire.

A. Schayes, Histoire de l'architecture en Belgique, 4 vol., Bruxelles, s. a.

A. Schoy, Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas, in: Mémoires couronnés Acad. belge 4° XXXIX 1879. — Auszug in: Annales Soc. «l'Union des artistes», Liège 1878 V, 149—202 (Avènement et progrès de la renaissance aux P. B.).

Jean Rousseau, La sculpture flamande et wallonne du XI^{e} au XIX^{e} siècle, in: Bull. Comm. Art XII à XVI 1873 à 1877 (unvollendet).

G. J. Dodd, Histoire de la sculpture: Patria Belgica III 643 ss. avec bibliographie.

O. G. Destrée, La sculpture de la renaissance en Belgique: The Portfolio n° 23, London 1895 (transl. by Miss Fl. Simmonds).

A. Henne, Les Arts sous Charles-Quint, in: Revue univ. des Arts I 1855.

A. Pinchart, Archives des arts, sciences et lettres, documents inédits, 3 vol., Gand 1860 à 1881. — Suite Messager de Gand 1881.

A. Pinchart, Notes manuscrites sur la sculpture. Brüssel, Kgl. Bibl. Ms., 28 cartons.

H. Hymans, Livre des peintres, cf. Mander.

Ed. Fétis, Artistes belges à l'étranger, Bruxelles 1857 à 1865. — Auch in: Bull. Acad. 1e série XX à 3e série IX.

Bertolotti, Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII, Firenze 1880. — Giunte agli artisti belgi ed olandesi a Roma, in: Il Buonarotti 3e série III 1885.

R. Graul, Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden während der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, Leipzig 1889 (Züricher Dissert.).

F. Beckett, Renaissancen og kunstens historie i Danmark, Kjobenhavn 1897.

H. Ehrenberg, Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen, Leipzig und Berlin 1899.

A. Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, Berlin 1884.

J. Houdoy, Artistes inconnus des XIVe, XVe et XVIe siècles, Paris 1877.

Palustre, La Renaissance en France, 3 vol., Paris 1879 ss. (unvollendet).

H. v. Geymüller, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich. Handbuch der Architektur II 6, Stuttgart 1898—1901.

J. Helbig, Histoire des arts plastiques au Pays de Liège, 2e éd., Bruges 1890.

Henry Rousseau, Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique: Les retables, in: Bull. Comm. Art 1896.

J. Destrée, Recherches sur la sculpture brabançonne, in: Mém. Soc. Antiq. de France II und Annales Soc. archéol. Bruxelles 1898.

Ed. Marchal, Le sculpture et les chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie belges, Bruxelles 1895.

2. Biographie Dubroeucqs.

Baert (cf. unter 1). — Le Mayeur-Delmotte (cf. unter 1).

A. Matthieu, Biographie montoise, Mons 1848, p. 125. Auch in: Mém. Soc. Hainaut 1e et 2e séries.

A. Lacroix, Iconographie montoise no 4, Mons 1860.

Schoy (cf. unter 1).

A. Desjardins, Vie et oeuvre de Jean Bologne, Paris 1883, p. 13.

L. Devillers. Le passé artistique de Mons, Mons 1886. Auch in: Annales Cercle Mons XVI 1880.

Ilg, Die Werke Leone Leonis in den kaiserlichen Kunstsammlungen, in: Jb. Allerh. Kaiserhauses V, S. 65 ff., Wien 1887.

P. C. van der Meersch in: Biographie nationale de Belgique VI, 207.

E. Marchal, p. 317 à 319 (cf. unter 1). — Ruelens (cf. unter 5 Lettera).

E. Matthieu, Biographie du Hainaut, Mons 1901.

Die Künstlerlexika enthalten entweder nichts oder veraltetes.

Guicciardini (cf. unter 1). — Baldinucci. — Vasari.
Vinchant (?), Description de Ste. Waudru (cf. unter 3).
E. Wallet (cf. unter 7). — G. de Monnecove (cf. unter 7).
A. Lacroix, Recherches sur Jacques Du Broeucq, Mons 1855. Variétés historiques inédites n⁰ 10.
L. Devillers, Biographie montoise, in: Mém. Soc. Hainaut 4ᵉ série I, p. 420, 1875.
A. Pinchart, Archives II 180 und Notes mss. carton 12 (cf. unter 1).
Die Literatur über »Skizzenbücher nordischer Meister des XVI. Jahrhunderts« vgl. S. 200 Anm. 1, diejenige zum »Prozeß Dubroeucqs« S. 203 Anm. 1 und 2.

Künstlerviten von Milizia, Algarotti, Felibien, Pingeron.
H. de Laplane, Les abbés de St. Bertin à St. Omer, 2 vol., St. Omer 1854 s., II 2[illegible].
Wibiral, Iconographie de Van Dyck, Leipzig 1877, S. 85.
Baudry-Durot, Annales de l'abbaye de St. Ghislain. Annales Cercle Mons 1897 XXVI, p. 70 s.

---

3. Mons. Ste. Waudru. St. Germain.

J. Delecourt, Bibliographie de l'histoire du Hainaut in: Annales Cercle Mons V, 1864.
N. de Guyse, Mons Hannoniae metropolis, Cameraci 1621.
Vinchant, Annales du Hainaut, éd. Bibliophiles de Mons, publications n⁰ 16.
De Boussu, Histoire de la ville de Mons, Mons 1725.
F. Paridaëns, Mons sous les rapports historiques, statistiques etc., Tournai 1819.
G. Decamps, Mons. Guide du touriste, Mons 1894.

A. Lacroix et A. Matthieu, Documents officiels inédits sur l'histoire monumentale et administrative des églises de Ste. Waudru et de St. Germain à Mons. Soc. Bibliophiles de Mons, publications n⁰ 13, Mons 1843. Dort: Vinchant (?), Description de Ste. Waudru, 1632 und Plan du choeur de Ste. Waudru du XVIIIᵉ siècle.
A. Lacroix, Recherches (cf. unter 2).
L. Devillers, Mémoire historique et descriptif sur l'église de Ste. Waudru à Mons, Mons 1857.
L. Devillers, Annales de la construction de Ste. Waudru, in: Compte-Rendu Congrès Gand 1858.
P. C. van der Meersch, Le jubé de Ste. Waudru à Mons, in: Messager Gand 1857.
L. Dethuin, Dissertation sur l'église de Ste. Waudru à Mons und Sur deux sculptures de l'église Ste. Waudru à Mons, in: Annales Cercle Mons III, 1862.
Hachez, L'escalier du grand portail de l'église de Ste. Waudru, in: Annales Cercle Mons VI, 1865.
A. Pinchart, Notes mss. carton 12 (cf. unter 1).

L. Devillers, Analectes montois: Documents relatifs aux anciennes sculptures de l'église de Ste. Waudru, in: Annales Cercle Mons XV, 1878.

L. Devillers, Moniteur belge 1882, 12 avril p. 1342 et 19 avril p. 1451.

J. Hubert, Sur la chapelle seigneuriale de Boussu et la décoration intérieure de Ste. Waudru, in: Rapport annuel du Comité du Hainaut à la Comm. R. des monuments 1898 p. 6 ss.

J. Hubert, L'architecte de l'église de Ste. Waudru à Mons, in: Annales Fédération archéol. et hist. de Belgique, Congrès de Bruges, XVI Bruges 1903, p. 295 ss.

Literatur zur Geschichte des niederländischen Lettners, vgl. S. 117 Anm. 1 und S. 145 Anm. 3.

Hachez, Mémoire sur la paroisse et l'église de St. Nicolas en Havré à Mons, Mons 1859.

L. Devillers, Anciennes stalles de l'église de Ste. Waudru à Mons, in: Bulletin Cercle Mons I, p. 157 à 166, 1865/66.

L. Devillers, L'ancienne église collégiale et paroissiale de St. Germain à Mons, in: Annales Cercle Mons III, 1862.

E. Matthieu, Les stalles de l'église de St. Germain à Mons, in: Annales Cercle Mons XX, 1887.

---

4. Boussu.

Guicciardini, Noten der franz. Ausg. p. 555 s. — Baert, p. 537. — Le Mayeur-Delmotte, p. 114 s. — Schayes II, 639. — Pinchart, Notes mss. carton 12 (vgl. sämtlich unter 1).

A. Dinaux, Château de Boussu, in: Archives hist. et litt. du Nord de la France et du Midi de la Belgique, 1e série t. II, 1830.

A. Dinaux, Vieux château de Boussu, daselbst 3e serie t. IV.

A. De Bove, Visite à la chapelle seigneuriale des anciens comtes de Boussu in: Gazette de Mons 23 août 1852.

A. De Bove, Recherches historiques sur les communes du canton de Boussu, Boussu 1862.

Wins, Notice historique sur le château de Boussu. Ms. 4° n° 634 der Oeffentl. Bibl. von Valenciennes.

L. Devillers, Boussu en Hainaut, in: Annales Cercle Mons II, 1859 und Indicateur du Borinage 24 août 1856 (nach Devillers).

Wattier, Les anciennes archives du château de Boussu, Boussu 1859.

Wattier, Histoire de la commune de Boussu, Boussu 1858.

Gachard, Extrait de l'inventaire des titres et papiers autrefois déposés aux archives du château à Boussu etc., daselbst 1e serie II.

Gachard, Notice sur les archives du Duc de Caraman, in: Bulletin Comm. hist. 1e serie XI.

Warlomont, Notice historique sur la commune, le château et les seigneurs de Boussu, in: Mémoires Soc. hist. Tournai 1857 VI, p. 27 ss.

L. A. J. Petit, Notices sur les édifices réligieux du Hainaut, in: Annales Cercle Mons 1873 XI, p. 263.

J. Hubert, Boussu, chapelle seigneuriale in: Rapport (cf. unter 3).
Fragment eines Grabmalskontrakts. Brüssel, Kgl. Bibl. Ms., Goethals, portefeuilles aux documents n° 2078.
Epitaphes des Pays-Bas. Ms. der Oeffentl. Bibl., Mons, f°.
S'ensieult la manière et comment on cognoist ung noble homme ou aultre avoir regné en son tamps et persévéré jusques à la fin, quant il est en sépulture et comment la représentation doibt estre sur sa sépulture en armes: aus Ms. in Lille in Compte-Rendu Comm. hist. 1e série XVI, 16.

---

5. Binche und Mariemont.

Juan Christoval Calvete de Estrella, El felicissimo viaje d'el muy alto y muy poderoso Principe Don Phelippe desde España a sus tierras de la baxa Alemaña. En Anuers, en casa de Martin Nucio. Año de MDLII, p. 182 ss. Fiestas de Bins.
Jean Vandenesse, Sommaire des voyaiges faict par Charles cincquiesme de ce nom etc., in: Gachard-Piot, Collection des voyages des souverains des Pays-Bas II, Bruxelles 1874, p. 384 à 389 Binche. — Auszug: Les broussart, Notice et extraits d'un Ms. du XVIe sc. par J. V., in: Nouveaux mémoires de l'Acad. de Bruxelles I 1820 p. 261 à 265.
Lettera della gloriosa e trionfante entrada del serenissimo principe di Spagna in Bins città di Fiandra 1549, publiée par Ch. Ruelens in: Soc. Bibliophiles de Mons, publications n° 25, Mons 1878.
George Ruxner, Thurnier-Buch von Anfang, Ursprung und Herkommen des Thurniers in teutscher Nation. Getruckt zu Frankfurt a. M. 1566. Dort am Schluss: Des allerdurchleuchtigsten Großmechtigsten Keyser Carols dess fünfften geliebten Sohne des Printzen aller Hispanier fröliche gluckselige Ankunfft gen Bintz den 22. Augusti des 1549 Jars.
Brantôme, Vie des dames illustres, Mémoires 12°, XV, 322 Marie d'Autriche.
Gollut, Mémoires historiques de la république sequanaise, Dole 1592 Ms.
Gilles Waulde, Chronique de Lobbes, Mons 1628, p. 482.
Guicciardini, Notes du XVII. sc. (cf. unter 1).

Pinchart, Notes mss., carton 12 (cf. unter 1).
Th. LeJeune, Le palais de Marie de Hongrie à Binche 1545 à 1554, in: Documents et rapports Société archéol. Charleroi IX, Mons 1878, p. 415 ss.

Paradin, Histoire de nostre temps, Lyon 1550, p. 335.
B. de Salignac, Le voyage du roy au Pays-Bas de l'empereur en l'an MDLIIII briefvement récité par lettres missives etc., Paris 1554, p. 103 v°.
François de Rabutin, Commentaires sur le faict des dernières guerres en la Gaule belgique, Paris 1555, liv. VI f° 50 s.
Vinchant, Annales du Hainaut (cf. unter 3).
S. de Sismondi, Histoire des Français, Paris 1833, XVII, 529.
A. Henne, Histoire de Charles-Quint X, 130.
Th. Juste, Les Pays-Bas sous Charles-Quint. Vie de Marie de Hongrie, Bruxelles 1855, p. 111.

A. Dinaux, Mariemont. Ancien et nouveau château, in: Archives du Nord de la France et du midi de la Belgique, 2e série VI.

Th. Lejeune, Le parc et les jardins de la maison de plaisance de Mariemont sous les archiducs Albert et Isabelle, in: Annales Cercle Mons XVI, 1880.

A. Pinchart, Tableaux et sculptures de Marie d'Autriche et de Charles-Quint, in: Revue univ. des Arts III 1856, p. 127 et 139.

Th. Lejeune, Histoire de la ville de Binche, in: Mém. Soc. Hainaut 4e série VII et VIII, 1882 à 1885.

L. Devillers, Excursions archéologiques, Binche, in: Annales Cercle Mons 1887 XX, 216.

Ch. Rousselle, Plans et vues gravées de la ville de Binche, 1895.

E. Matthieu, Le beffroi et l'Hôtel de Ville de Binche, in: Annales Cercle Mons 1896 XXV, 113.

---

6. Gent.

Inventaire des Archives départementales, Nord, Lille, Archives civiles, Série B, Chambre des Comptes de Lille, V Lille 1885, B. 2482, 2504, 2516.

Pinchart, Notes mss., carton 12 (cf. unter 1).

Sanderus, Flandria illustrata, éd. 1641 I, 148. éd. 1732 I, 201.

Ch. Steur, Mémoire sur les troubles de Gand de 1540, in: Mém. cour. Acad. belge 8° X, 1834/35.

Gachard, Relation des troubles de Gand sous Charles-Quint par un Anonyme etc., Bruxelles 1846, in: Collection de chroniques belges inédites.

Van Lokeren, Château des Espagnols à Gand, in: Massager de Gand 1848.

Van Lokeren, Histoire de l'abbaye de St. Bavon, Gand 1855.

P. C. van der Meersch, Mémoire sur la ville de Gand considérée comme place de guerre, in: Mém. cour. Acad. de Belgique 4° XXV, 1854.

A. Dejardin, Plans de la ville de Gand, in: Messager de Gand 1867 p. 8 et 316, 1868 p. 1.

A. Wauters, Château impériale de Gand, in: Bull. Acad. 3e série XI, 165.

Th. Juste, Troubles de Gand sous Charles-Quint, in: Revue nationale de Belgique XVI, p. 171.

---

7. St. Omer.

Hédouin, Souvenirs historiques et pittoresques du Nord de la France, Paris 1830.

Quenson, Notre Dame de St. Omer, in: Mém. Soc. des sciences et arts à Douai 1e série IV, 1831/32.

E. Wallet, Description de l'abbaye de St. Bertin, Douai 1834.

E. Wallet, Description de l'ancienne cathédrale de St. Omer, St. Omer 1839.

De Laplane, Abbés de St. Bertin (cf. unter 2).

Annales de St. Ghislain (cf. unter 2).

G. de Monnecove, Description de quelques sculptures en albâtre, œuvre du sculpteur Jacques Dubroeucq à St. Omer, in: Bull. Soc. Antiquaires Morinie V, 1872/76, St. Omer 1877 p. 359.

J. Monoyer, Le mausolée d'Eustache de Croy et l'exvoto de la famille de Lalaing à St. Omer, in: Annales Cercle Mons XXI, 1888.

Palustre, Renaissance (cf. unter 1).

E. van der Straeten, Episodes de l'histoire de la sculpture en Flandre d'après des documents inédits: Audenarde et Ypres, in: Bull. Comm, R. Art XXXI 1892 p. 267 ss.

---

8. Varia.

A. Pinchart, Tableaux et sculptures etc. (cf. unter 5).

Ilg, Die Werke Leone Leonis (cf. unter 2).

Plon, Leone Leoni, Paris 1887.

J. von Schlosser, Album ausgewählter Gegenstände der kunstindustriellen Sammlung, Wien 1901, S. 10 f., Tafel XIII.

C. Gurlitt, Geschichte der Kunst, Stuttgart 1902, II, 284.

Th. Bernier, Histoire de la ville de Beaumont, in: Mém. Soc. Hainaut 4e série IV, p. 225 ss., Mons 1878.

E. Fourdin, Documents historiques et biographiques concernant Me Jacques Dubroeucq, in: Annales Cercle Mons V, p. 460 ss., 1864.

E. Fourdin, Notice sur l'hôtel de ville d'Ath, in: Annales Cercle Mons VI, 1865.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

Tafel XXV. 1. Judaskuß und Gefangennahme Christi.
2. Christus zieht wieder sein eigenes Gewand an.
3. Die drei Marien am Grabe. Noli me tangere.
4. Christus bei den Jüngern. Der ungläubige Thomas.
5. Matthäus wird durchs Los zum Apostel gewählt.
6. Tod des Ananias und seiner Frau.
7. Moses mit den Gesetzestafeln. Säule aus Schloß Boussu.

» XXVI. Krucifix.

» XXVII. 1. Besuch der Heiligen Waltrudis beim Kirchenbau.
2. Kopf Dubroeucqs. Detail von 1.
3. Kopf Dubroeucqs. Detail von Tafel I.

» XXVIII. Gestühl, Rekonstruktion (Aufriß und Schnitt; 1 : 25). Mons Ste. Waudru.

» XXIX. 1. Gestühl, Rekonstruktion (Große Wange; 1 : 25). Mons Ste. Waudru.
2. Gestühl, Rekonstruktion (Grundriß; 1 : 50). Mons St. Germain.

» XXX. Gestühl, Rekonstruktion (Aufriß, Schnitt und große Wange; 1 : 25). Mons, St. Germain.

» XXXI. Lettner, Rekonstruktion Schiffseite (1 : 50). Mons, St. Germain.

» XXXII. 1. Lettner, Rekonstruktion Schmalseite (1 : 50). Mons, St. Germain.
2. Lettner, Rekonstruktion Chorseite (1 : 50). Mons, St. Germain.

» XXXIII. Lettner, Rekonstruktion Grundriß (1 : 50). Mons, St. Germain.

» XXXIV. Magdalenenaltar. Mons, Ste. Waudru. (Nach: Ysendyck, Documents classés des Pays-Bas).

» XXXV. 1. Magdalenenaltar, unterer Teil. Mons, Ste. Waudru.
2. Christus im Hause der Marien von Magdalena gesalbt. Magdalenenaltar. Mons, Ste. Waudru.

» XXXVI. Magdalenenaltar. Drei Rekonstruktionsversuche. Mons, Ste. Waudru.

» XXXVII. 1. Grabmal Croy. Rekonstruktion und Detail. St. Omer, Kathedrale. (Nach: E. Wallet, Description de l'anc. cathédrale de St. Omer.)
2. Grabmal Croy. St. Omer, Kathedrale.

» XXXVIII. 1. Grabmal Croy. Detail. St. Omer, Kathedrale.
2. Sesselwange. Detail von Tafel XII.
3. Römische Skizze eines ornamentalen Trägers des Pierre Jacques von Reims. (Nach: S. Reinach, L'Album de Pierre Jacques.)

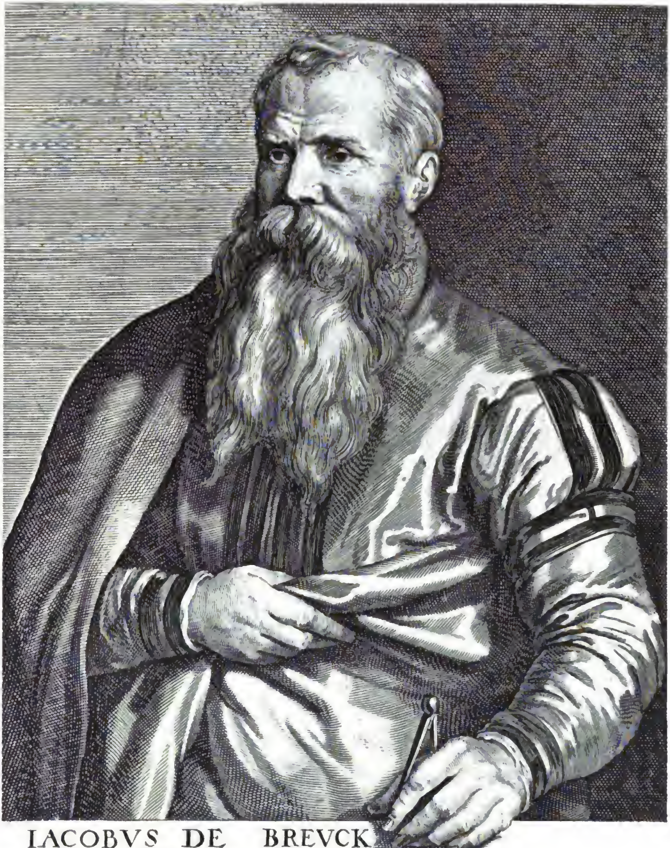
» XXXIX. 1. Madonna mit dem Kinde. St. Omer, Kathedrale.
2. Fragment eines knieenden geflügelten Engels. St. Omer, Ecole des Frères de la rue d'Arras.
3. Madonna mit Engel. Audenarde, Privatbesitz. (Nach: Van der Straeten, Episodes de l'histoire de la sculpture. Bulletin Comm. Art XXXI).

» XL. 1. Grabstein Ste. Aldegonde. Rekonstruktionsversuch. St. Omer, Kathedrale.
2. Josephs Traum und Maria mit dem Wickelkind. St. Omer, Kathedrale.

» XLI. Christus. St. Omer, St. Denis.

» XLII. Grabmal Jean de Hennin. Boussu, Gräfliche Grabkapelle. (Nach: Phot. Comm. Echanges).

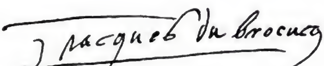
TAFELN.



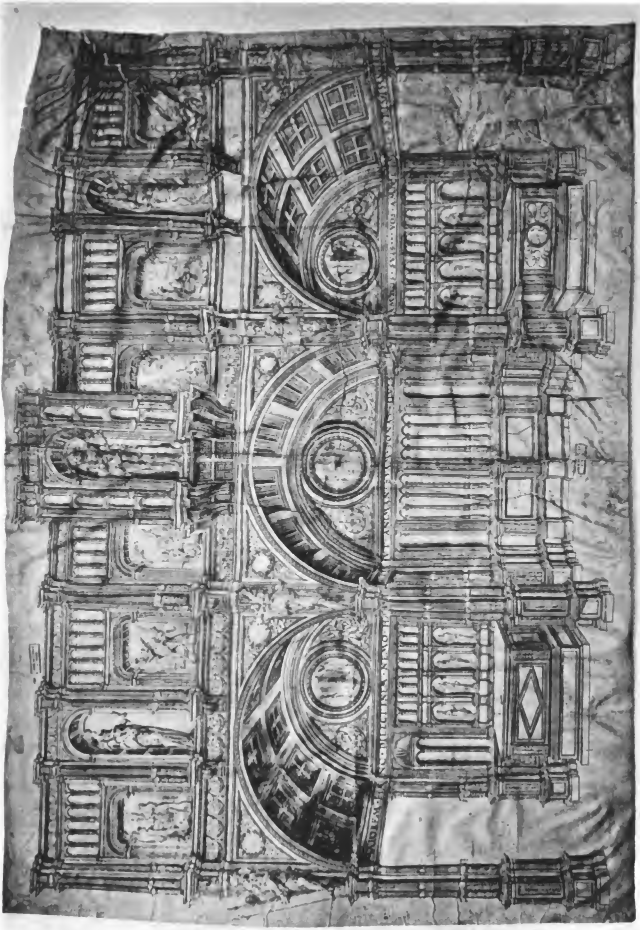
IACOBVS DE BREVCK
ARCHITECTVS MONTIBVS IN HANNONIA.

Ant. van Dyck pinxit. Cum privilegio

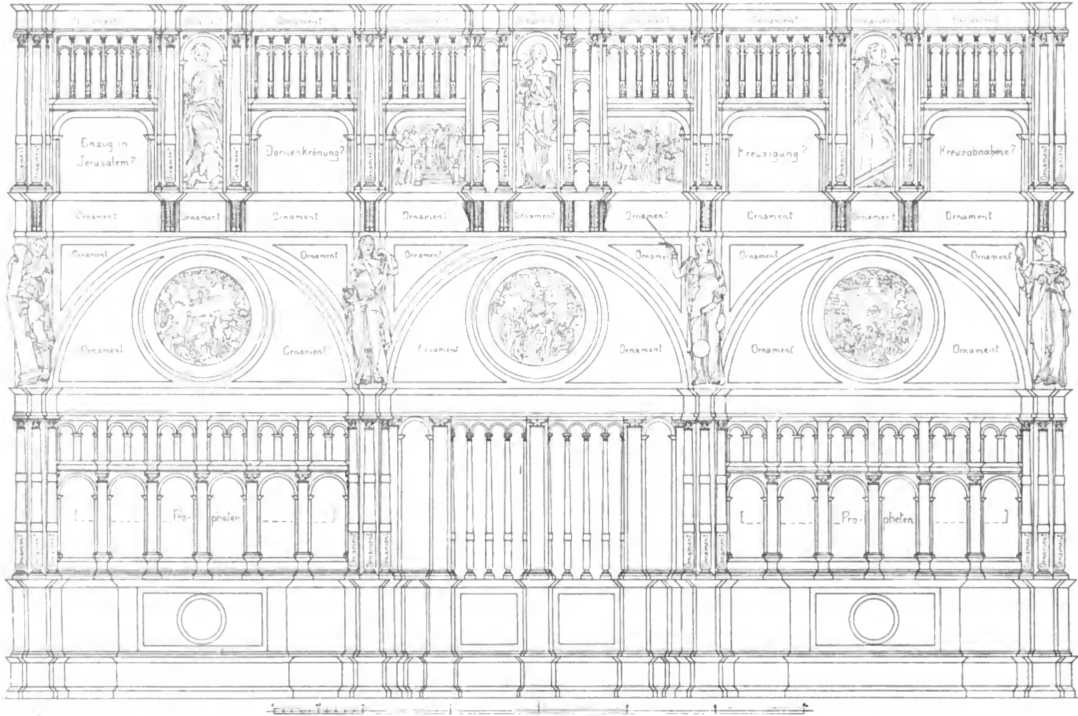
Paul. Pontius sculp.



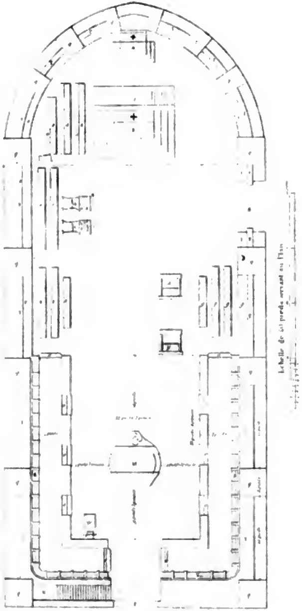
Aus Anhang I B 8.



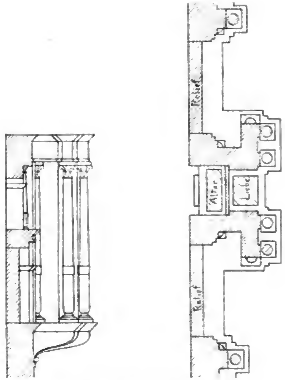
LETTNER, ORIGINALENTWURF. MONS, STAATSARCHIV



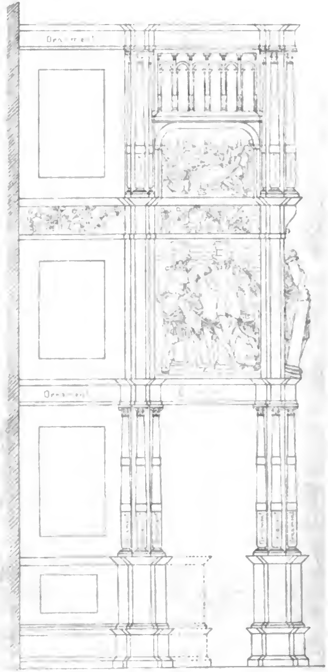
LETTNER. MONS, STE. WAUDRU. REKONSTRUKTION SCHIFFSEITE.



1. CHORPLAN VON STE. WAUDRU.
(Nach Documents officiels.)

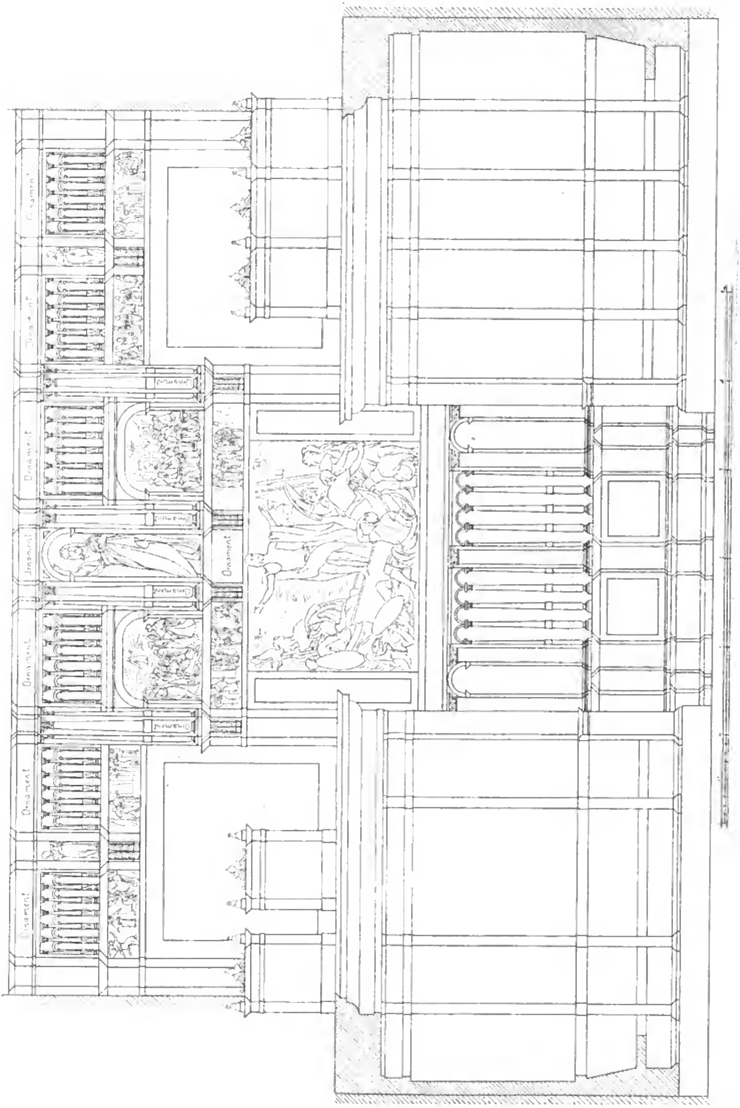


3. MITTELNISCHE.

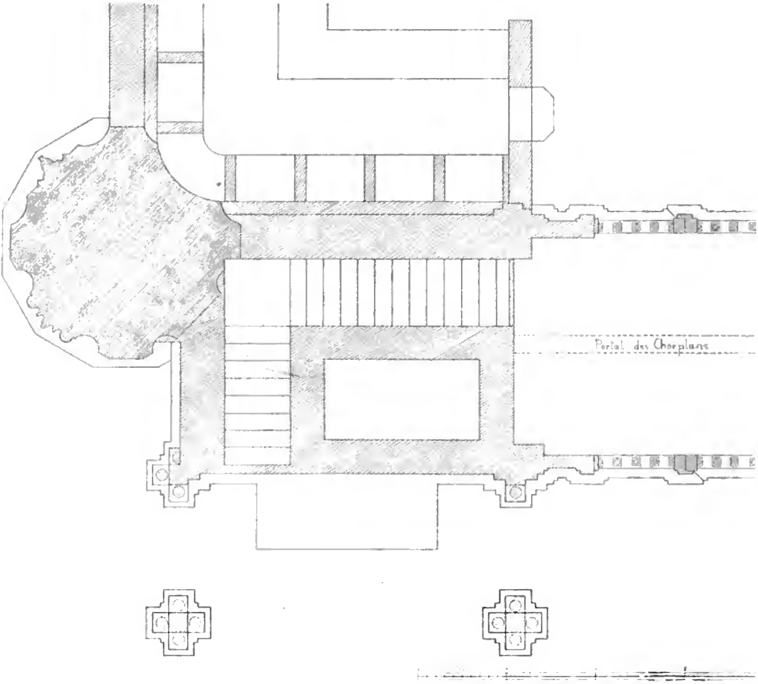


2. SCHMALSEITE.

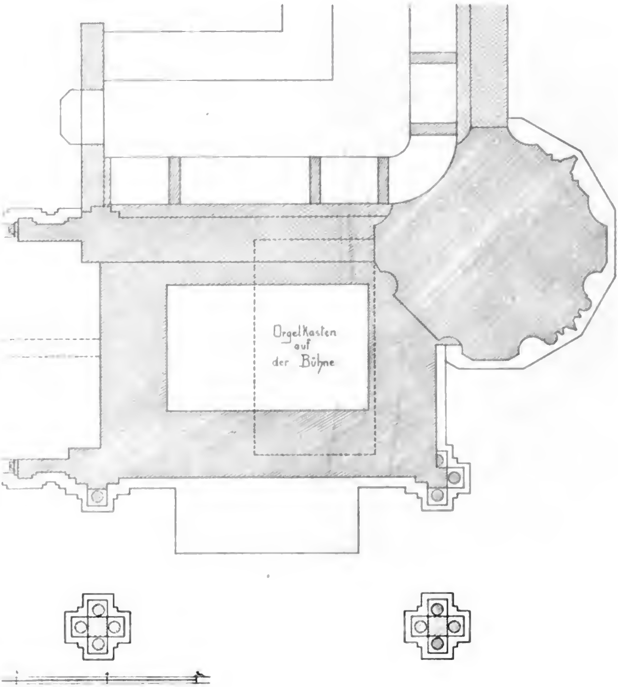
LETTNER. MONS, STE. WAUDRU. REKONSTRUKTION.



LETTNER. MONS, STE. WAUDRU. REKONSTRUKTION CHORSEITE.



LETTNER. MONS, STE. WAUDRU. REKONSTRU



KTION GRUNDRISS

Taf. VII.



SCHÖPFUNG. MONS, STE. WAUDRU.

Taf. VIII.



JÜNGSTES GERICHT. MONS. STE. WAUDRU.

Taf. IX.



TRIUMPH DER RELIGION. MONS, STE. WAUDRU.





ECCE HOMO. MONS, STE. WAUDRU.



VERURTEILUNG CHRISTI. MONS, STE. WAUDRU.



1 STÄRKE.



2. MÄSSIGUNG.

MONS, STE. WAUDRU.



2. KLUGHEIT.



1. GERECHTIGKEIT.

MONS, STE. WAUDRU.



2. HOFFNUNG.



1. GLAUBE.

MONS, STE. WAUDRU.



2. HEILAND.



1. LIEBE.

MONS, STE. WAUDRU.



GEISSELUNG. MONS. STE. WAUDRU.



KREUZTRAGUNG. MONS, STE. WAUDRU.



AUFERSTEHUNG. MONS, STE. WAUDRU.

NB signature (JAQUES DU BROVECQ ME SCVLPTA) inscript (en parquet) 1547



HIMMELFAHRT. MONS, STE. WAUDRU.



AUSGIESSUNG DES HEILIGEN GEISTES. MONS, STE. WAUDRU.



BEKLAGUNG. MONS, STE. WAUDRU.



1. CHRISTUS AM ÖLBERG. MONS. STE. WAUDRU.



2. CHRISTUS VOR KAIPHAS. MONS. STE. WAUDRU.



1. CHRISTUS WIRD DAS KREUZ GEBRACHT. MONS, STE. WAUDRU.



2. KREUZANNAGELUNG. MONS, STE. WAUDRU.

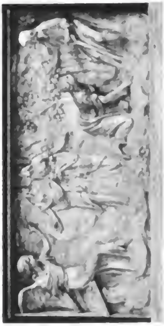
MONS, STE. WAUDRU.



1. JUDASKUSS.



2. CHRISTUS NIMMT SEIN GEWAND.



3. NOLI ME TANGERE.



4. DER UNGLÄUBIGE THOMAS.



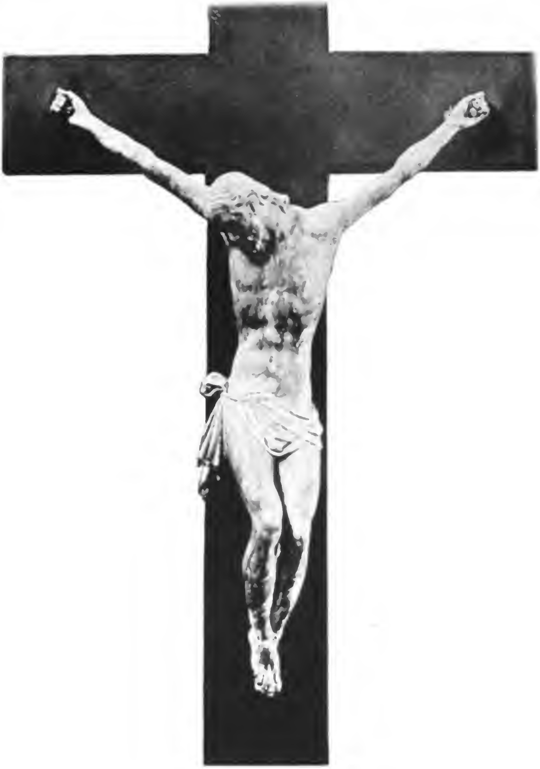
5. AUSLOSUNG MATTHAEI ZUM APOSTEL.



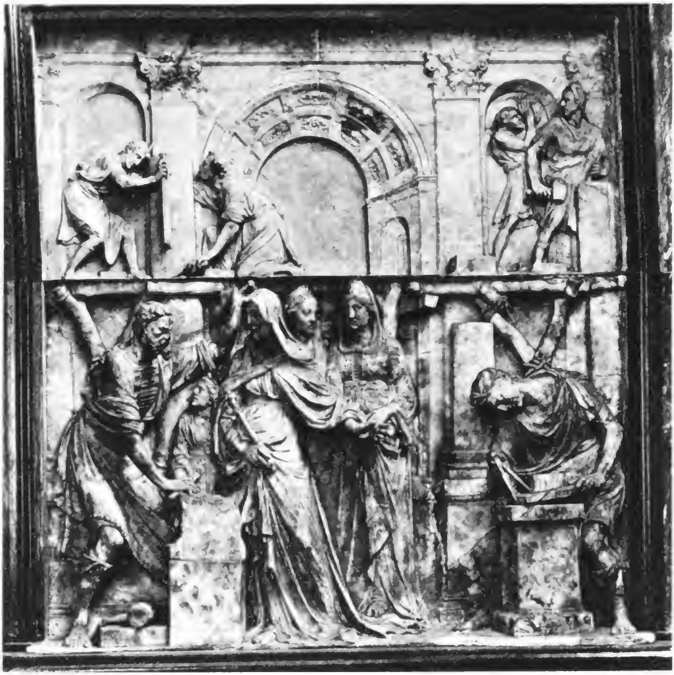
6. TOD DES ANANIAS.



7. MOSES AUF EINER SÄULE AUS BOUSSU. MONS. STE. WAUDRU.



KRUZIFIX. MONS. STE. WAUDRU.



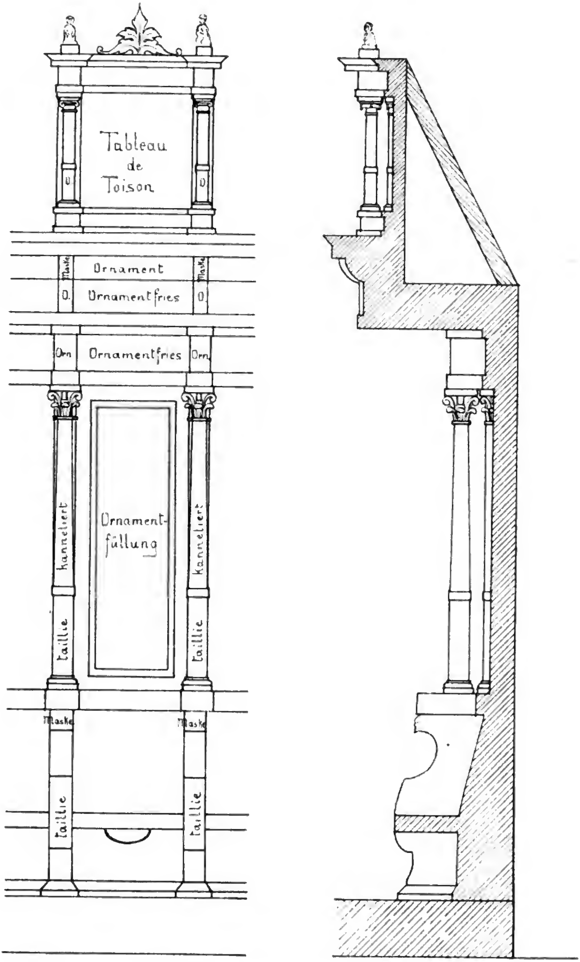
1. BESUCH DER HEILIGEN WALTRUDIS BEIM KIRCHENBAU. MONS, STE. WAUDRU.



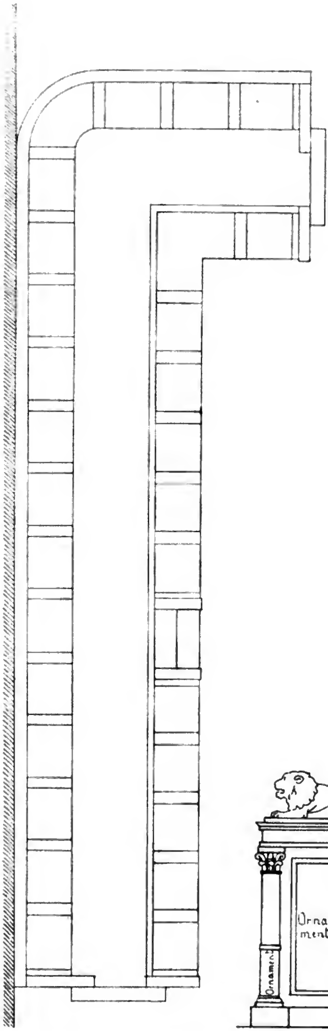
3. DUBROEUCQ NACH VAN DYCK. DETAIL VON TAFEL I.



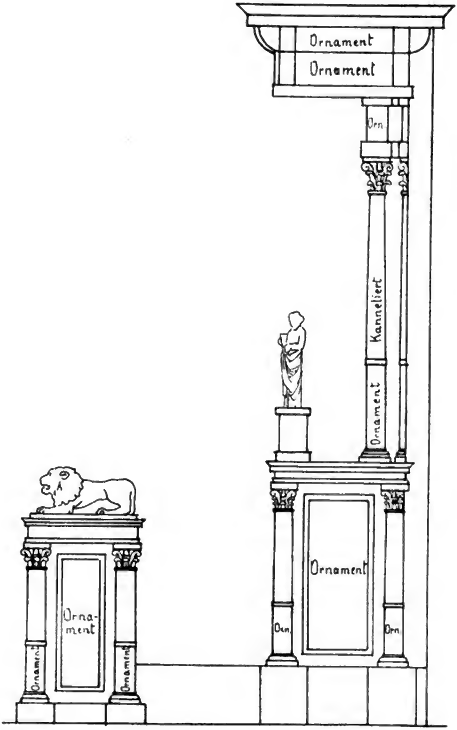
2. DUBROEUCQ. DETAIL VON 1.



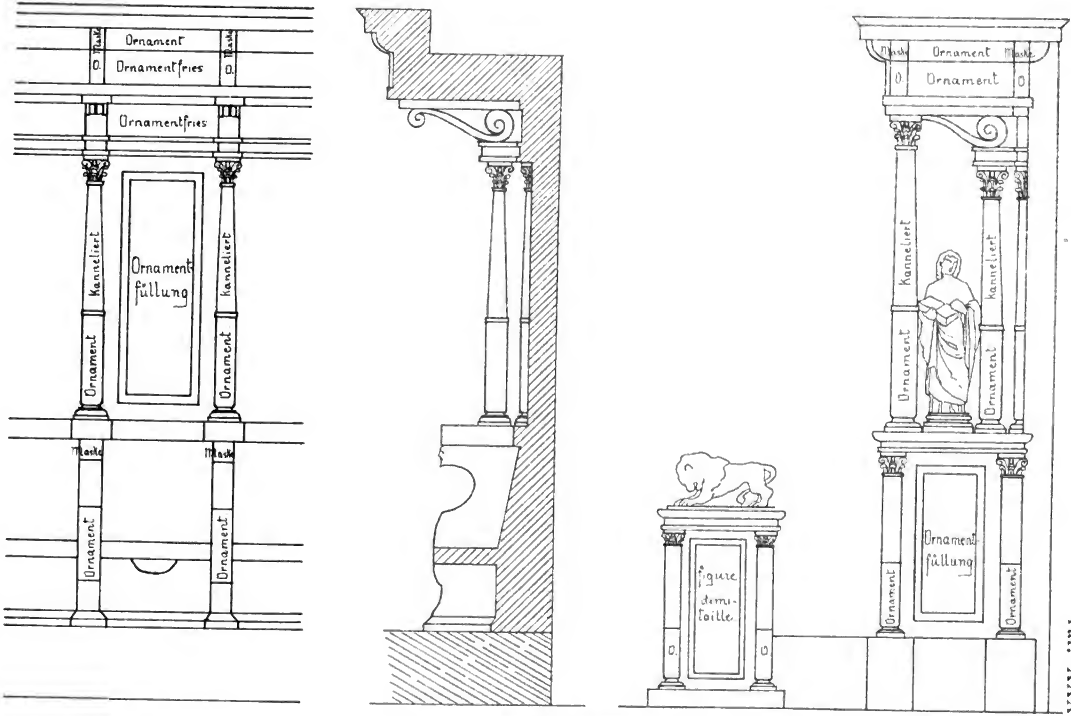
GESTÜHL. MONS, STE. WAUDRU.



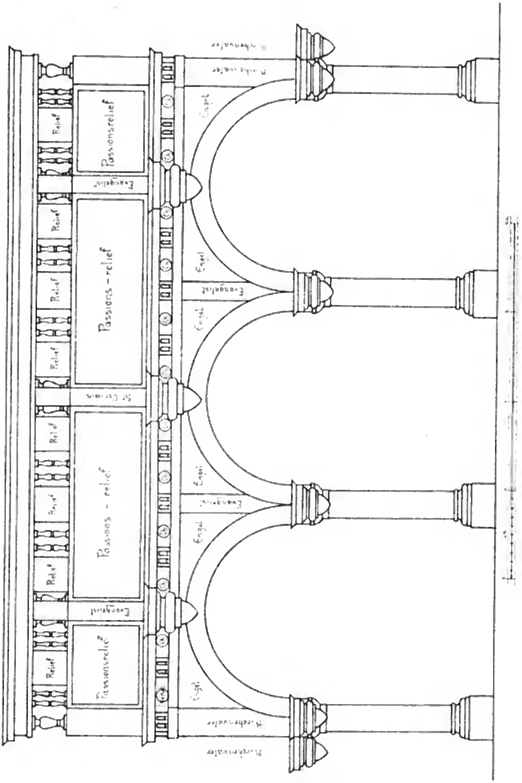
2. GESTÜHL. MONS, ST. GERMAIN.



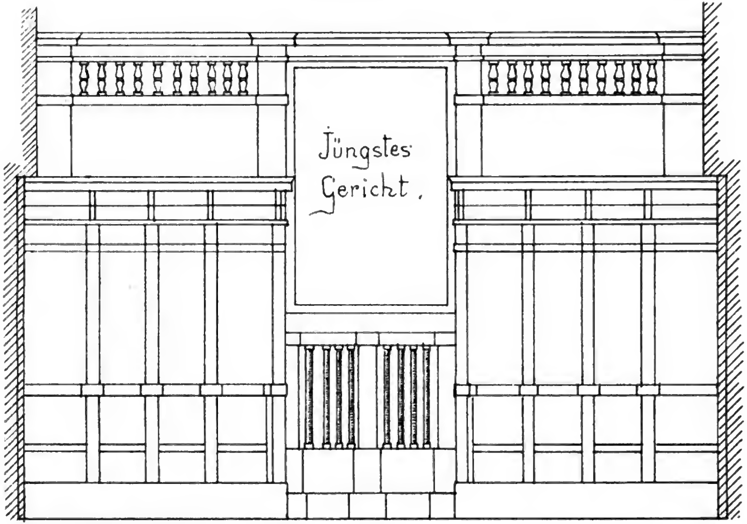
1. GESTÜHL. MONS, STE. WAUDRU.



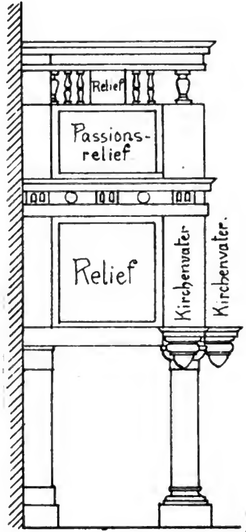
GESTÜHL. MONS, ST GERMAIN.



LETTNER. MONS, ST GERMAIN. REKONSTRUKTION SCHIFFSEITE

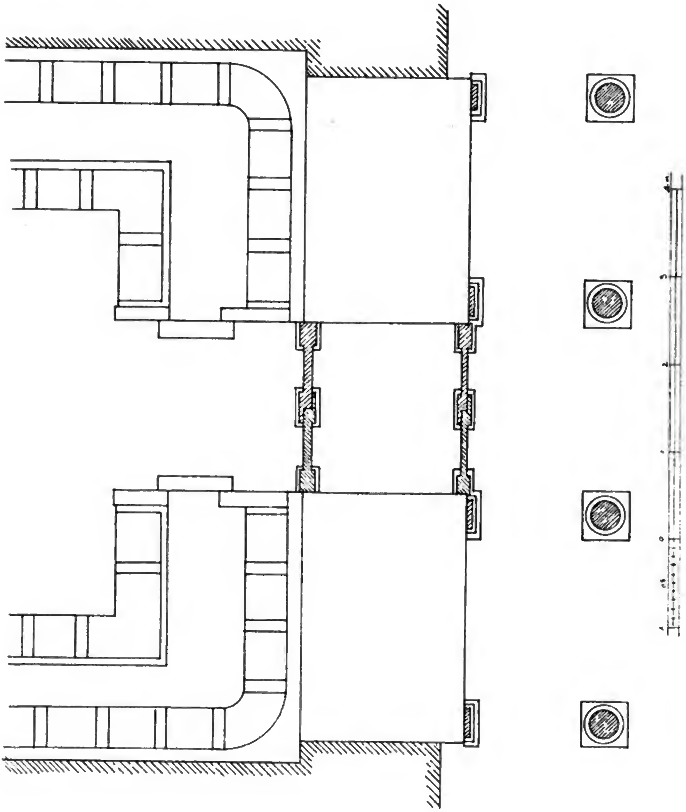


2. CHORSEITE.



1. SCHMALSEITE.

LETTNER. MONS, ST. GERMAIN. REKONSTRUKTION.



LETTNER. MONS. ST. GERMAIN. REKONSTRUKTION GRUNDRISS.



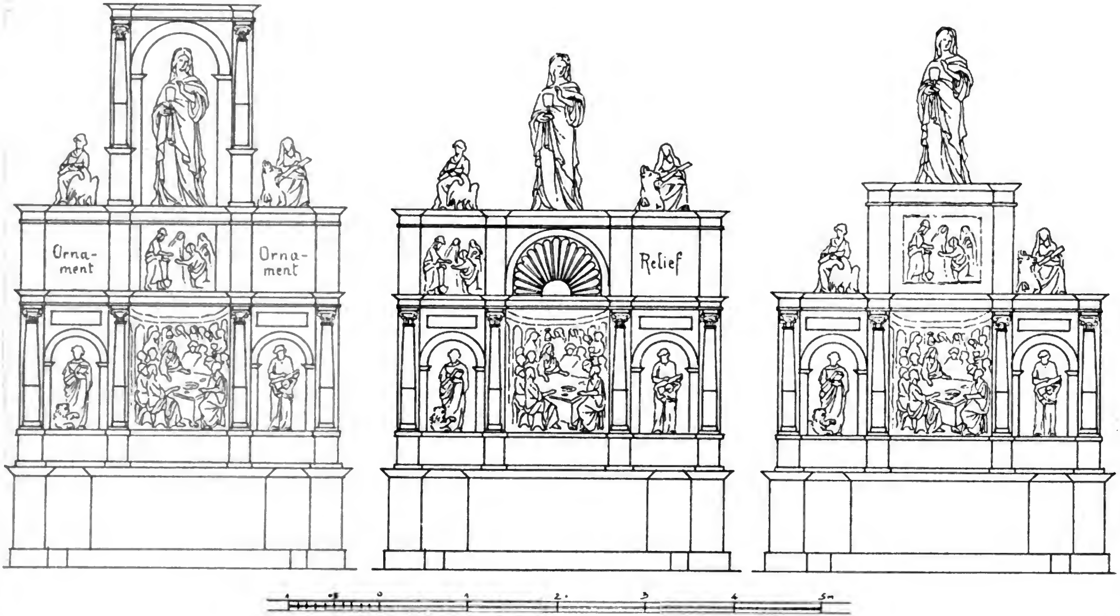
MAGDALENENALTAR. MONS, STE. WAUDRU. (Nach Ysendyck.)



1. MAGDALENENALTAR. MONS, STE. WAUDRU.



2. CHRISTUS IM HAUSE DER MARIEN. MAGDALENENALTAR.



MAGDALENENALTAR. MONS, STE. WAUDRU. REKONSTRUKTIONEN.



1. GRABMAL CROY, REKONSTRUKTION UND DETAIL. (Nach Wallet.)



2. GRABMAL CROY. ST. OMER, KATHEDRALE.



1. GRABMAL CROY, DETAIL. ST. OMER, KATHEDRALE.



2. SESSELWANGE. DETAIL VON TAFEL XII.



3. RÖMISCHE SKIZZE DES PIERRE JACQUES VON REIMS. (Nach S. Reinach.)



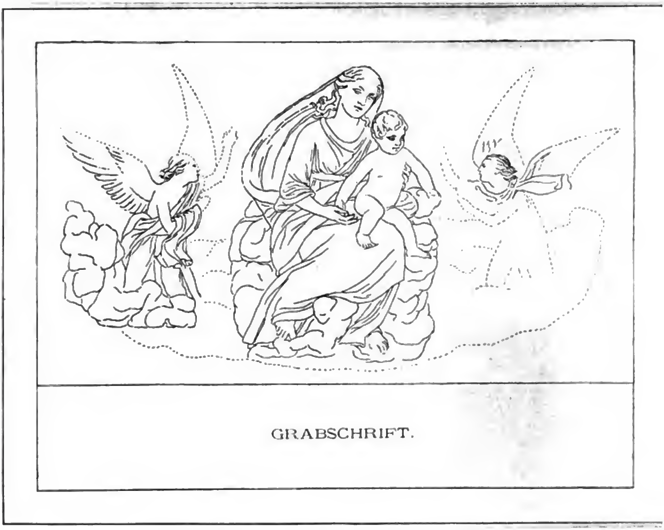
2. ENGELFRAGMENT. ST. OMER, ECOLE DES FRÈRES DE LA RUE D'ARRAS.



1. MADONNA MIT DEM KINDE. ST. OMER, KATHEDRALE.



3. MADONNA MIT ENGELN. AUDENARDE, PRIVATBESITZ. (Nach Van der Straeten.)



1. GRABSTEIN STE. ALDEGONDE. REKONSTRUKTIONSVERSUCH.



2. JOSEPHS TRAUM. ST. OMER, KATHEDRALE.



CHRISTUS. ST. OMER, ST. DENIS.



(Phot. Comm. Echanges.)

GRABMAL JEAN DE HENNIN. BOUSSU, GRABKAPELLE.